



Høgskolen i **Hedmark**

Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap, Institutt for humanistiske fag

Linda Waage Pedersen

Masteroppgave

Tverrestetisk analyse av romanen *Happy Sally* av Sara Stridsberg og fire fotografier av Marie Høeg

Intermedial Analysis of the Novel *Happy Sally* by Sara Stridsberg and Four
Photographies by Marie Høeg

MIKS – Master i kultur og språkfagenes didaktikk

2015

Samtykker til utlån hos høyskolebiblioteket

JA ☒ NEI ☐

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA ☒ NEI ☐

Innhold

1. Innledning	5
1.1 Bakgrunn og formål	5
1.2 Hovedtema og problemstilling	6
1.3 Presentasjon av forfatteren og romanen	8
1.4 Presentasjon av fotografen og fotografiene	13
2. Teori	17
2.1 Teori og metode	17
2.2 Fagfeltet	22
2.3 Aktuell forskning	24
2.4 Didaktisk vinkling	27
3. Personbeskrivelse av datteren	30
3.1 Den språklige kroppen	31
3.2 Den metaforiske kroppen	37
3.3 Den grensesprengende kroppen	39
4. Personbeskrivelse av Ellen	41
4.1 Den grenseløse kroppen	41
4.2 Den språklige kroppen	46
4.3 Den metaforiske kroppen	49
5. Personbeskrivelse av Sally	52
5.1 Den språklige kroppen	52
5.2 Den metaforiske kroppen	57
5.3 Den lykkelige kroppen	60
6. Marie Høegs fotografier	64
6.1 Den offentlige kroppen	65

6.2	Den lykkelige kroppen.....	68
6.3	Den metaforiske kroppen.....	72
6.4	Den grensesprengende kroppen.....	77
7.	Avslutning.....	81
	Litteraturliste	85
	Norsk sammendrag.....	88
	Engelsk sammendrag (abstract).....	89

1. Innledning

1.1 Bakgrunn og formål

Denne masteroppgaven tar for seg en tverrestetisk analyse av romanen *Happy Sally* (2004) av Sara Stridsberg, og fire fotografier av Marie Høeg, tatt mellom 1895 og 1903. Det sentrale i oppgaven er hvordan kroppen fremstilles, og å se på om det kan fortelle noe om det å være et menneske, om det å være en del av et fellesskap, og å se hvordan samfunnsstrukturene påvirker oss. I analysen brukes teori fra litteratur- og kulturfeltet, da det særlig innenfor kulturfeltet finnes tanker om at kroppen er meningsbærende, at den er bærer av en kultur, en kultur som den igjen gir uttrykk for, bevisst eller ubevisst.

Kroppen er en viktig del av vår tid og kultur, særlig i vår mediehverdag og i populærkulturen, er det et stort kroppsfokus. Det er mange innfallsvinkler til temaet kropp, og i denne oppgaven fokuseres det verken på den nakne kroppen eller bare det fysiske legemet som vises fram, men på alt det vi uttrykker gjennom kroppen vår. Kroppen må ses i et kulturhistorisk perspektiv fordi det er minst like viktig som det biologiske perspektivet. Spesielt viktig er forholdet mellom kropp og språk: Hva vi uttrykker gjennom kroppen, med det verbale og det ikke-verbale språket, gjennom utseende, og om metaforer og symboler i tilknytning til kroppen.

I Aftenposten 13. april 2014, under overskriften «Kunsten å vite hva kunst er», intervjues kunstprofessor Gunnar Danbolt om nettopp det sterke fokuset på kroppen i samtidskunsten. Han forklarer at samtidskunsten inspireres av populærkulturen:

-Det enkle svaret på dette, er at kroppen mildt sagt er meget sterkt fokusert i populærkulturen. Vi kan knapt åpne en avis eller et ukeblad uten å støte på artikler om slanking, trening, den vakre kroppen osv. Derfor er det vel knapt særlig merkelig at også kunsten er opptatt av kroppen.

Men samtidskunsten er ikke bare påvirket av populærkulturen:

For å forstå hvorfor samtidskunst og kropp henger sammen, må man også se til dype endringer i sentrale samfunnsstrukturer. Mens nasjonale, religiøse og politiske oppfatninger tidligere kunne gi mange mennesker identitet, har mye av dette mindre betydning i dag. Og da blir kroppen det eneste en har igjen – en kropp som sjelden er god nok i seg selv, den trenger oppussing (make up-industrien), bearbeidelse (plastikk-kirurgien) eller tildekking (klesindustrien).

Disse tingene Danbolt hevder at en kropp trenger, står ikke sentralt i verken romanen eller fotografiene, eller i deres syn på kroppen, men det handler mer om kroppen som bruksgjenstand, om hva man kan og ikke kan, at kropp, og særlig kjønn, kan være et hinder for muligheter til å delta i samfunnet. Men det som er felles for personene i romanen og fotografiene, og som stemmer med det Danbolt sier, er at kroppen er et viktig instrument for å synliggjøre hvem man er, hvem man vil være og hvordan man fungerer eller ikke fungerer sammen med andre. Kroppen er det eneste vi har igjen når vi har mistet troen på det meste andre.

I romanen og fotografiene spiller relasjonen mellom kropp og rom en sentral rolle. Det ligger en spenning mellom samfunnets forventninger og enkeltindividets lengsel etter å forstå seg selv – hvem man er, hva man kan og ikke kan gjøre, og hvor man hører til - og for å forstå seg selv som individ må man også forstå seg selv som en del av en gruppe, et lokalmiljø og en kultur. Personene i tekstene er alle på søken etter en identitet, og veien dit går gjennom kroppen. De vil sprengre grenser for hva kropp og kjønn er, hva det kan brukes til og oppfattes som. Personene utfordrer rådende normer i samfunnet – samfunnsstrukturene.

1.2 Hovedtema og problemstilling

Kropp er alt som har med mennesker å gjøre; det fysiske legemet og den psykiske siden, som samarbeider og fungerer i et godt eller dårlig samspill. Kroppen er i kulturen, i samfunnet, som i betydningen alt hva vi gjør; handlingene våre, de mulighetene og begrensningene som finnes både i kroppen og i samfunnet, og ved at det indre og det ytre har en sammenheng.

En måte å forene litteraturteorien og kulturteorien på, er å behandle den litterære og estetiske kroppen til de tre hovedpersonene i romanen, og personene i de fire fotografiene, etter samme inndeling. Kroppene har både en språklig, metaforisk, lykkelig, grensesprengende og grenseløs side. Fotografiene har ikke en språklig side på lik linje som romanen har det, men det er allikevel mange felles innfallsvinkler til tolkningen av både fotografiene og romanen. I romanen er det både forfatterstemmen og fortellerstemmen som gjør denne lese måten og tolkningen mulig. Ved å se på ordene de bruker og ordene de mangler, kan man lettere forstå hvem de er, og på hvilken måte de er et produkt av sin tid og sine omgivelser. Alle har samme språk, samme morsmål; svensk, men bruker det allikevel ulikt, både i ordvalg og

syntaks. De representerer hver sin tid og hver sin kultur og derfor er språket interessant for å forstå dette bedre.

Bruken av språk og stemme i et litterært verk skriver Jakob Lothe om i boka *Fiksjon og film* (1994), og han skriver om skillet mellom forfatter og forteller at

[i] vår samanheng forstår vi forfattaren primært som *skrivar*, som produsent av den narrative fiksjonsteksten som dannar utgangspunktet for den narrative analysen. Dette inneber ikkje at det ikkje er ein avgjerande samanheng mellom forfattaren og teksten ... men det inneber at dette forholdet er *indirekte* og påverka av kva slags språk og forteljeteknikk forfattaren brukar (s. 28).

Forfatteren Sara Stridsbergs måte å skrive på, hennes måte å komponere en roman på, er helt sentral i å forstå teksten, og hun gir fortellerstemme til tre personer i romanen, Ellen, hennes datter og Sally, som alle uttrykker seg på ulikt vis. Lothe forklarer dette med at «[f]orteljaren (eller kombinasjonen av forteljarar) er eit narrativt instrument, eit retorisk verktøy forfattaren brukar til å presentere og utvikle teksten, som slik blir konstituert av dei aktivitetane og funksjonane som forteljaren utfører» (s. 31).

Struktureringen av romanen, med tre jeg-personer som forteller hver sin historie, kan ses som et bilde på en kropp, hvor delene i kroppen er hovedpersonene i romanen som fungerer i et samspill med hverandre, som kroppsdelar i *en* kropp. Romanen fungerer som helhet, men personene fungerer ikke som enkeltindivider, de har sitt å stri med, fordi de ikke er helhetlige, de er i ubalanse gjennom å være ensidig fokusert på kun en side ved kroppen, en side ved det å være menneske. Den ene personen, Sally, er en handlende kvinne og som representerer den fysiske siden ved kroppen. Den andre personen, Ellen, er den innadvendte og følsomme, som en metafor for sjelen. Den tredje personen, Ellens datter, har språket i sin makt og er den som styrer historiens gang og representerer hode og intellekt. De er alle tre personale fortellere, og det samme er fotografen Marie Høeg, som med sine selvportrett også blir en jeg-person, ved å fortelle hvem hun er, eller hvem hun vil oppfattes som.

På denne måten kan man lese og forstå litteratur og kunst ut ifra et litterært, estetisk, kulturelt og historisk perspektiv. Kroppen kan fortelle oss om rådende normer i samfunnet, og hvordan kroppen påvirkes av det på godt og vondt. Problemstillingen i masteroppgaven er: På hvilken måte framstilles kroppen litterært og estetisk i romanen *Happy Sally* av Sara Stridsberg og i fire fotografier av Marie Høeg?

1.3 Presentasjon av forfatteren og romanen

Happy Sally er en roman som kom ut i 2004 på Albert Bonniers Förlag, av den svenske forfatteren, dramatikeren og oversetteren Sara Stridsberg, født i 1972, i Stockholm. Dette er Stridsbergs debutroman. Hun mottok Nordisk råds litteraturpris i 2007 for sin andre roman *Drømmefakultetet*.

Boka er på 238 sider og er delt inn i fire deler, markert med romertall og tittel. Disse delene har litt ulik lengde, hvor første og andre er nokså like, del tre er den klart lengste og del fire er den korteste. Hver av disse delene inneholder nye deler, fire totalt, men de følger ikke noe spesielt mønster eller struktur. Del en heter *Ur tidvattensynspunkt*, del to *Lanterna*, del tre *Stålmannens pojke* og del fire *Blinka lilla stjärna*. Den åpner med en kort informasjon, i kursiv, om at boka bygger på en persons liv, men at boka allikevel er fiksjon: «*Happy Sally bygger delvis på Sally Bauers liv. Sally Bauer var kanalsimmerska och hyllades som en hjältinna. Däremot är många händelser och karaktärer – till exempel Sally Bauers egen – fiktiv*» (s. 4).

Romanen handler om en ung kvinne som reiser til Dover i England, sommeren 2001. Her minnes hun det som skjedde sommeren 1983, da hun var 12 år og var her på det samme hotellet og den samme stranden, men sammen med familien sin; mamma Ellen, pappa Viktor og lillebror H, 5 år. De er i Dover fordi moren skal svømme over Den engelske kanal, noe hun ikke greier, og familien legger ut på en seilas over Atlanterhavet på vei til Amerika. Dette var avtalen mellom Viktor og Ellen, at hvis hun ikke greide å krysse kanalen, så ble det seilferie med familien. Ute på Atlanterhavet forsvinner Ellen, og ingen vet hva som skjedde med henne. Den unge kvinnen, datteren, er tilbake i Dover for å prøve å finne svar, og med seg i bagasjen ligger en dagbok fra en kvinne ved navn Sally Bauer som i 1939 klarte å svømme over Den engelske kanal, og som var morens store forbilde. I romanen *Happy Sally* blandes disse tre kvinnenenes historie i hverandre, både som minner og bruddstykker slik som datteren husker, men også gjengitt som dagboken til Sally og postkortene Ellen sendte hjem til datteren mens de var på seilasen.

Romanen har tre stemmer og tre hovedpersoner. Alle tre er jeg-fortellere, altså er synsvinkelen personal, men vekslende. Romanen har en komposisjon som preges av å være retrospektiv, men den har samtidig en rekkefølge som ikke er tilfeldig. Det er den navnløse datteren som styrer fortellingens gang, hun er hovedaktøren og igangsetteren som

gjenforteller de andres historie, men som også slipper dem til med sine egne ord. Hun forteller aldri direkte om sitt eget liv, men indirekte ved at hun lar moren være fokalojektet, den vi ser på, fordi hun vil se seg selv i moren, og dermed også forstå seg selv gjennom henne. Vi blir kjent med datteren via moren og gjennom måten hun forteller om henne på, om sorgen over å miste moren. Hovedaktørens prosjekt er å finne seg selv, å forstå hvem hun er i lys av sin avdøde mor, som i en speileffekt. Dette er datterens besettelse, at hun vil grave i fortiden for å forstå. Hun gjør dette ved å blande sine egne minner med det historiske og autentiske i postkortene fra Ellen og dagboka til Sally. Den forståelsen hun arbeider med, de tankene hun gjør seg, er den historien vi får høre.

De tre kvinnelige fortellerne i boka, Sally, Ellen og datteren til Ellen, er alle grensesprengende på sitt vis. Sally er den første kvinnen som svømmer over Kattegat, det første mennesket som svømmer mellom Sverige og Finland og den første skandinav som svømmer over Den engelske kanal. Dette gjelder for både den virkelige og den fiktive Sally Bauer. Ellen prøver å kombinere familieliv og svømming, og hennes største drøm er å svømme over Den engelske kanal, men hun lykkes ikke. Datteren til Ellen bryter tausheten rundt morens forsvinning ved å grave i fortiden. De grensesprengende handlingene disse tre utfører forsterkes ved at de også krysser landegrenser. Alle tre preges av å ha besettelser, og romanen beskriver hvordan disse besettelsene preger livene og handlingene deres, om hvordan besettelsene kan feste seg i kroppen, både fysisk og mentalt.

Når datteren er tilbake i Dover i 2001 har hun med seg morens reiseveske, og i boka gjengis innholdet, rangert som en liste under tittelen «INVENTERING AV VÄSKAN». Postkortene fra moren rangeres som siste punkt: «+ vykortet från dig. Fjorton stycken. Motiv: simmerskan med blombuketterna, fotografierna omkring henne. Trenchcoats, bredbrättade mörka hattar, blixtrande kameror» (s. 15). Disse postkortene gjengis i romanen, men ikke i en kronologisk rekkefølge.

I reiseveska ligger også

3 st. böcker:

en om fyrar (sidorna är blanka, välbehållna)

en av Sally Bauer, «Kattegatt, Ålandshav, Kanalen» + ett antal

tidningsurklipp instoppade mellan sidorna

en dagbok daterad 1938, 1939 (bladen faller ur när jag bläddrar i den, gulnade) (s. 14)

Denne dagboka har tilhørt Sally Bauer og er montert inn i boka i sin opprinnelige form, i fire deler, de tre første fra 1938 og den siste fra 1939. Overskriften til disse delene av dagboka er også «DAGBOKEN» etterfulgt av steds- og tidsangivelse. Sally kommer her til orde med sin egen historie, fortalt med egne ord.

Lothe skriver at en forteller kan være pålitelig eller upålitelig, og at «[i]nntil teksten eventuelt gir teikn på det motsette, er forteljaren karakterisert ved *narrativ autoritet*» (s. 35). Tegn på at fortelleren er upålitelig kan være at «forteljaren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han fortel om» (s. 36). Vår forteller har begrensa tilgang til det hun forteller om, fordi hennes historie er i stor grad basert på minner, og det er en stor mulighet for at hun ikke husker alt, at hun har en begrenset tilgang til helheten. Pålitelighet kan skapes når hun bruker autentisk og historisk materiale, dagbok og postkort, uten å gjenfortelle med egne ord. Videre skriver Lothe at tegn på upålitelighet kan være at «[f]orteljaren er sterkt personleg engasjert (på ein måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande subjektiv)» (s. 36). Dette er hennes fortelling, og det er hun som har valgt ut delene som fortelles, og som velger måten de fortelles på, og i hvilken rekkefølge. I tillegg er hun sterkt personlig engasjert fordi dette handler om mammaen hennes, og dermed også om henne selv. Hun vil kanskje aldri være helt ærlig, fordi hun ikke vil fortelle noe negativt om verken seg selv eller moren, men historien nyanseres nettopp fordi vi hører stemmen til Ellen og Sally, både hver for seg og gjenfortalt med datterens stemme.

Datterens historie fra 2001 er rammefortellingen, mens datterens historie fra 1983 er en av tre deler som inngår i rammefortellingen. De to andre delene er historiene til Ellen fra 1983 og Sally fra 1938-39. Romanen har en hierarkisk struktur hvor datteren etablerer historien, men introduserer og gir plass til de andres historier også. Dette kalles et hypodiegetisk nivå, at man har en fortelling i fortellingen. Dag 10 i Dover slutter på følgende vis: «Dagboken ligger oppslagen på sängen [...] Det måste vara hennes, kanalsimmerskan, Sally Bauers. Hur har den hamnat bland dina saker?» (s. 47). På neste side kan vi for første gang lese et utdrag fra dagboka til Sally Bauer. Den favnes ikke inn i hovedhandlingen igjen, men varer over 8 sider og er også slutten på bokas del 1. Datteren forteller også om Sally, både i nåtid, 2001, og i delene fra 1983. Ellen refererer også til Sally i sine postkort, og til sammen blir disse delene en helhetlig historie om Sallys liv, og om den rollen hun har spilt for Ellen og datteren. Det samme gjør Ellen og datteren i sine respektive deler av romanen; de forteller om hverandre.

Narrativ distanse og perspektiv handler om forholdet mellom fortelleren og hendelsene og personene i den narrative teksten. Distanse i tid «... inneber ein temporal distanse mellom forteljehandlinga og hendingane det blir fortalt om» (s. 47). Første setning i *Happy Sally* er: «Når jag kom hit i går kände jag genast igjen mig» (s. 11). Før denne setningen er det en overskrift «*Dover, dag 1 (maj, 2001)*» (s. 11). Ut ifra denne informasjonen forstår vi at det er en jeg-person som forteller. Hun er i Dover og der har hun vært før. Like etter denne informasjonen får vi også vite at hun er tilbake i Dover på det samme hotellet som sist, men at hun bare har «[e]tt enkelrum, den här gången är det bara jag här i Dover» (s. 11). Her dukker det tidlig i historien opp et spenningsmoment ved at hun er på det samme stedet som en gang tidligere, og at hun forrige gang var der sammen med noen andre. Hva skjedde da og hvorfor er hun tilbake? Distansen i tid skaper spenning, og den spenningen kjenner hun i kroppen.

Romanens fragmentariske og ikke-kronologiske form skaper uro. Vi leser historien stykkevis og delt, og det er fordi det er sånn datteren også opplever det hun forteller oss om. En urolig form gjenspeiler et urolig kroppslig indre. Hun har mange spørsmål, men ikke mange svar. Det er mye som forblir uavklart, både for henne og for oss som leser, og på den måten får hun sagt noe viktig om hvor vanskelig det er å snakke om alt det vi ikke forstår. Språket gjenspeiler også dette vanskelige og urolige. Det er mange korte setninger, ufullstendige setninger, av og til mangler tegnsetting og det er mange kreative nyord. Dette er med på å gjøre historien enklere å bearbeide, og fortelle, for datteren, ved at hun skaper sitt eget språk. Finn Skårderud har intervjuet Sara Stridsberg i *Aftenposten* (2015) om hennes seneste roman *Beckomberga*, og da snakket de generelt om språk, hennes språk, og Skårderud spør om hun forsøker å rote til kategoriene våre ved at det lyse er mørkt og at mørket lyser. Stridsberg svarer:

–Ja, absolutt. Det er derfor jeg skriver. Det er et livsprosjekt. Normalspråket, eller det vitenskapelige språket, er kvelende fordi det reduserer. Vi lager raskt kategorier, som høy, lav, vakker, grotesk. En som ber om penger, er tigger, og en annen er fremmed eller syk. Slik kan vi skyve dem fra oss, som fremmede. En slik avstand er grunnlaget for at man i neste omgang kan øve vold. Vi stenger mennesker inn i språklige bur, slik som i diagnosene.

–Skjønnlitteraturen er muligheten til å skape menneskelige møter bortenfor de reduserende kategoriene. Det er å komme seg hinsides, sparke seg fri og vrenge seg ut. Jeg vil gjerne at man sitter igjen med et hah!.

I et intervju i Morgenbladet (2014) sier Stridsberg, som har studert juss, at «-[p]å et vis er juss og litteratur hverandres motsatser. Juss er et språk med absolutte konsekvenser. Litteratur er jo et spørsmål [og] litteraturen kan ikke svare på det, men den kan spørre og spørre og spørre». Og språket i Happy Sally er både underlig og undrende, ingen klare svar får vi heller, men vi får muligheten til å tenke.

Miljøet er felles for alle tre, de oppholder seg hele tiden ved eller i vannet; innsjø, basseng, hav, saltvann, ferskvann, klorvann. Vannet representerer noe befriende for Sally og Ellen, som ofte beskriver en lykkelig tilstand når de er i vannet, at de glemmer tid, sted og andre forpliktelser eller avtaler, selv om de også kjemper mot naturkrefter som temperaturforandringer, tidevann og strømmer. Vannet oppleves derimot ikke som befriende for datteren, for som liten prøver hun å like alt som har med vann å gjøre, fordi moren gjør det, men når hun som voksen vender tilbake til Dover er hun hele tiden omgitt av det samme vannet som fra barndommen, og det vekker mange dårlige minner.

Akkurat som våre kropper forandres og utvikles gjennom livet, så gjør også denne romanen det. Hovedaktørens kroppslige erfaring og erkjennelse gjennom historiens gang, viser oss en dannelsesreise, hvor form, innhold og personutvikling går fra å være kaotisk til mer harmonisk. En måte å se dette på er at de tre stemmene både utgjør enkeltdeler og en helhet; de representerer hver sin del av kroppen. Datteren er intellektet, den tenkende delen av kroppen. Ellen er følelsene, den emosjonelle delen av kroppen, og særlig den destruktive. Sally er fysikken, den handlekraftige delen av kroppen. Til sammen utgjør disse delene, og disse personene, en helhet; romanen. Stridsberg sier i et intervju i Morgenbladet (2010) at formen i romanene hennes kommer som et resultat av måten hun jobber på, hvor perspektiv og interesser stadig veksler. Journalisten spør om det går an å se på den klassiske, realistiske romanen som patriarkalsk, representert ved «den enes» stemme. Stridsberg sier at det ikke lenger går an å skrive med en allvitende forteller. Om det å skrive flerstemmig, sier hun: «Det er absolutt et feministisk prosjekt. Men for meg handler det også om hvordan jeg opplever språket og verden. Det som skal sies, må sies utenfor normalbildet av verden. Jeg har en følelse av at sannheten og det oppriktige finnes et annet sted enn i normalspråket».

1.4 Presentasjon av fotografen og fotografiene

I kapittel 6 presenteres det fire fotografier av Marie Høeg som alle er selvportrett. Det ene fotografiet viser også Maries partner Bolette Berg og hunden deres Tuss. Marie Høeg var født i Langesund i 1866 og døde i 1949 og i sine ungdomsår var hun elev hos en fotograf i Breivik. Hun flyttet videre til Finland hvor hun studerte og jobbet som fotograf, og det var antageligvis her hun møtte fotografen Bolette Berg, som ble hennes forretningspartner og livsledsager. Bolette Berg var født i Nannestad i 1872 og døde i 1944. Etter oppholdet i Finland, og antageligvis et kort studieopphold i Russland, etablerte de to seg i Kristiania. I 1895 flyttet de til Horten hvor de bodde og jobbet fram til 1903, før de flyttet tilbake til Kristiania igjen.

Det er fra perioden i Horten at det finnes private fotografier av Marie og Bolette som kler seg ut og poserer i studioet, hver for seg, begge to, eller sammen med andre. Disse fotografiene har aldri blitt vist offentlig før Preus fotomuseum i Horten viste bildene på en utstilling om Marie Høeg i 1996, i forbindelse med foreningen Den selskabelige Diskussionsforenings hundreårsjubileum, som ble stiftet i Horten i 1896 av Marie Høeg. Hun etterlot seg ingen dagbøker eller brev, men mange fotografier, og hun var en særdeles aktiv kvinne, særlig i organisasjonslivet, og fra mange møtereferater og leserbrev får vi et innblikk i hva som var hennes store kampsaker, og det var først og fremst likestilling og likeverd for menn og kvinner. Hun var engasjert i debatten om allmenn stemmerett, var medlem i flere organisasjoner, og i partiet Venstre. Hun var ikke bare medlem i organisasjonene, men hun etablerte flere av dem også. I løpet av årene i Horten stiftet hun også Horten Ledd av Landskvinnestemmerettforeningen, Horten Kvinneråd tilknyttet Norske Kvinners Nasjonalråd og Horten Tuberkuloseforening. Etter at Marie Høeg forlot Horten og etablerte seg i Kristiania, startet hun et kunstforlag som utga postkort og kunstblad, og en papirforretning. I 1914 utga hun en bok på eget forlag, hvor hun var medredaktør, som het Norske Kvinder I, og senere kom bind II og III, til sammen 1000 sider med norske kvinners historie.

I boka *Marie Høeg. Et politisk portrett* (2009) av Brit Connie Stuksrud, skriver hun at foreningene Høeg etablerte hadde alle samme mål: «... å samle kvinnene i lokalmiljøet og bevisstgjøre dem de nye elementene i kvinnens rolle i samfunnet» (s. 31). Da Høeg etablerte Den selskabelige Diskussionsforening var det nok med en tanke om at det skulle være en kvinnesaksforening, men her visste Høeg at hun måtte være varsom. Hun rekrutterte

medlemmer diskret og inviterte bare noen få til de første møtene og annonserte ingen steder. Aslaug Moksnes skriver i utstillingskatalogen fra Preus fotomuseum om Marie Høeg, og har tidligere skrevet om henne i boka *Likestilling eller særstilling, Norsk Kvinnesaksforening 1884-1913*, at

[b]etegnelsen selskapelig ble tilføyd for å dempe inntrykket av en politisk klubb [d]e første årene var preget av forsiktighet og diskresjon. Foreningen var sårbar overfor satiriske angrep, spott og sjikane. For å beskytte seg selv, måtte de utvise diskresjon. Medlemmene påla seg taushetsplikt utad om foredrag, som i første rekke skulle holdes av medlemmene selv, og om diskusjonenes gang. Foreningen skulle være en skole i debatt-teknikk og kameratskap, som det het (s. 10-11)

Ordet selskapelig ble tatt bort etter ett par år, og foreningen ble hetende Horten diskusjonsforening, og eksisterer den dag i dag. Det var viktig for Høeg å sørge for kvinnelig deltagelse i den offentlige debatten, og ettersom det ikke var vanlig på denne tiden, var det viktig å gi kvinnene selvtillit og troen på at de mestret å føre ordet i en forsamling. Stuksrud skriver følgende om dette:

For kvinnene var samfunnsrollen ny og uprøvd, og sikkert også både skremmende og utfordrende på samme tid. Marie Høeg fant at skulle hennes medsøstres inntog på den politiske arena være vellykket, måtte de oppdateres og læres opp til mestring. Medlemskap i Diskusjonsforeningen representerte nettopp slik opplæring, og det kunne gi trygghet for kvinnene når de skulle sosialiseres inn i sin nye samfunnsrolle (s. 31)

Kampen for kvinners rettigheter handler både om retten til å stemme, men også ved at typiske hjemlige oppgaver ble offentlige oppgaver, gjennom for eksempel veldedighetsarbeid som i Norske sanitetskvinner og Tuberkuloseforeningen. Kvinner søkte makt, og Stuksrud forklarer at «[d]ette krevde dype forandringer i kvinnes normer og oppførsel, og det brøt til dels ganske kraftig med den aksepterte kvinnerollen. Kampen for stemmerett ble et sentralt element i kvinnes forsøk på å oppnå adgang til maktposisjoner utenfor familien» (s. 10).

En av beskrivelsene av Høegs væremåte og utseende vitner nettopp om dette nye, hvordan hun er en foregangskvinne på mange områder, men at hun hele tiden passer på at hun ikke ble oppfattet som for ekstrem. Moksnes skriver i utstillingskatalogen fra 1996 om da Diskusjonsforeningen feiret 75-årsjubileum, så skrev lokalavisa i Horten, *Gjengangeren*, om Høeg at hun var en kvinne som skilte seg ut fra flertallet, og om hvordan hun kunne vandre gjennom byen uten hatt eller lue og med kortklipt hår. Moksnes forklarer dette:

Den gang, omkring århundreskiftet, var nok dette et særsyn: En moderne, frigjort kvinne lys levende i Hortens gater. De rent ytre tegnene på frigjørelsen var jo nettopp at de klippet håret, kastet korsettet, brukte bekvemme klær og flathælte sko. De sjenerte seg ikke for å gå på café og i restauranter uten herrefølge, og de røykte åpent sine sigaretter og drakk sine pjoltene, til forargelse for det gode borgerskap (s. 17).

På denne måten har Høeg, med kroppen sin, bidratt til å skape en aksept for at kvinners deltagelse i samfunnslivet er en selvfølge. I boka til Stuksrud er det et forord av daværende leder i Sosialistisk venstreparti og mangeårig stortingspolitiker Kristin Halvorsen, hvor hun sier noe sentralt om hvordan dette er i vår tid:

Fremdeles er det ulike standarder for kvinnelig og mannlig adferd. Jeg tror kvinner i maktposisjoner oftere enn menn møtes med spørsmål om hvordan vi kombinerer vårt arbeid med familieliv. Vi får mer oppmerksomhet om utseende og klær, og vi har andre rammer å forholde oss til i den offentlige debatten. Men alt i alt har vi lite å klage på. Jeg har fått lov til å holde på med det jeg opplever som givende og verdifullt, og jeg blir vurdert ut fra hva jeg i samarbeid med andre leverer politisk. Slik har det ikke alltid vært, og det er takket være sterke foregangskvinner at vi er kommet dit. En av dem var Marie Høeg, i politikk, som fotograf og i sitt privatliv.

Og det er nettopp som fotograf at Høeg har etterlatt seg en arv som tydelig og kreativt uttrykker politiske meninger ved at hun som privatperson poserer, i en privat setting, og gjennom bruk av sin egen kropp gir uttrykk for sterke meninger. Hun argumenterer visuelt med fotografiene sine og får gjennom dem sagt mye om sitt politiske ståsted og sitt menneskesyn.

Men hvorfor akkurat fotografiet som medium og hva er egentlig et fotografi? Den amerikanske filosofen Susan Sontag skriver i flere artikler om hva et fotografi er og om hvilken betydning det har for både fotografen og betrakteren, utgitt i boka *Om fotografi* (2004) hvor hun blant annet skriver at

[n]år fotografer bestemmer hvordan et bilde skal se ut, når de foretrekker én eksponering framfor en annen, underlegger de alltid motivet en standard. Og selv om kameraet på en måte faktisk fanger, ikke bare tolker, virkeligheten, er fotografier fortolkninger av verden i like stor grad som malerier og tegninger er det (s. 15).

Sontag gir ikke bare fotografier en viktig status som noe det er verdt å bry seg om, hun bekrefter det vi kan se i Høeg sine fotografier, at de er nøye gjennomtenkte og har et tydelig budskap hvis man leser bildet på en kulturhistorisk måte. Sontag skriver videre at

[a]lle fotografier har flere betydninger; ja, å se noe i form av et fotografi er å møte et potensielt fascinasjonsobjekt. Det fotografiske bildets endelige visdom sier: «Her er

overflaten. Tenk – eller snarere, føl, forestill deg – hva som finnes hinsides den, hvordan virkeligheten må være dersom den ser slik ut (s. 36).

Her gir hun mye makt til betrakteren, til å legge betydning og mening i et bilde, for «[f]otografier kan ikke selv forklare noe, men er uuttømmelige innbydelser til å dedusere, spekulere og fantasere» (s. 36). Men hvordan leser man så bilder?

De norske kunsthistorikerne Larsen og Lien ga ut boka *Kunsten å lese bilder* i 2008, og hevder at det ikke finnes en bestemt metode for å lese og tolke bilder på, men at det er mange veier inn i et bilde. De sier at bildeanalyse er det samme som problemløsning, fordi «[d]et er noe i bildet som vekker interesse, noe man gjerne vil forstå. Derfor begynner man å stille spørsmål til bildet...» (s. 426). De peker på tre viktige faktorer som er viktig for å forstå et bilde: Motiv, betydning og kontekst, både den sosiale og kulturelle, for jo mer vi vet, jo mer ser vi.

Bilder er visuelle tegn som representerer eller «står i stedet for» noe. Og mens en avisartikkel eller en litterær tekst representerer sitt objekt med språklige midler, representerer bilder ved å *imitere* hvordan noe ser ut. At et bilde er i stand til å «forestille» eller «fremstille» motivet sitt, skyldes at det *likner* motivet på et eller annet vis (s. 416-417).

De presiserer at «[b]ilder imiterer ikke. De representerer sine objekter ved hjelp av visuelle konvensjoner» (s. 418).

Roland Barthes skriver også om hva et fotografi er i boka *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (2001), hvordan man leser og tolker det, og hvilken betydning det har. Han snakker om opplevelse, at man kan oppleve fotografier, som vil si at de beveger deg, interesserer deg, tiltrekker deg, selv om ikke fotografiet er livaktig, gir det betrakteren liv, som alle opplevelser gjør. Det er det som får fotografiet til å eksistere: «Fotografiets forutsatte vesen kunne i mine øyne ikke adskilles fra den «patos» som det ved første blick består av» (s. 32). Barthes er også den som lanserte en tekstteori som muliggjør en tverrestetisk analyse, at man kan tolke fotografier og en roman på lik linje. I artikkelen «Tekstteori» fra 1973, skriver han at «[a]ll betydningsproduserende praksis, bilder, musikk, film osv., kan føde tekst» (Kittang, Linneberg, Melberg & Skei, 1991, s. 81). Det han mener er at begrepet tekst ikke bare handler om det skrevne ord, altså litteratur, men at det er betydningen som er viktigst.

2. Teori

2.1 Teori og metode

Ved å nærlese en roman og fire fotografier, brukes teori som hjelpemiddel og arbeidsverktøy for å forstå og forklare, som betyr at teori og metode er sammensveiset. Det å nærlese er ingen egen litteraturvitenskapelig metode, men innen alle retninger i litteraturteorien, fra formalisme, via nykritikk og til poststrukturalismen, så finnes det forklaringsmodeller for hvordan man forholder seg til litterære verk og til tekster generelt. Fra den generelle vitenskapsteorien er hermeneutikken, tolkningslæren, selvsagt også viktig. Allerede nevnte Jakob Lothe skriver noe om dette når han kommenterer hva narrativ teori er, altså om hvordan vi skal forstå en tekst. «Som språk skaper den narrative teksten mening indirekte. I og med at narrativ teori tenderer mot å isolere teksten som arbeidsområde, impliserer den at litterær mening (og litterært meningsmangfold) blir etablert gjennom språk, struktur og forteljeteknikk i teksten» (s. 27).

Innen litteraturteorien er det mange ulike retninger som alle kan brukes for å belyse problemstillingen. Innen psykoanalytisk litteraturteori har Julia Kristeva vært nyttig. Hun har kombinert det psykoanalytiske med lingvistikken, altså hvordan språket kan si noe om vår psyke. Men det er særlig i retningen poststrukturalisme og dekonstruksjon at den største inspirasjonskilden har vært, og som har gitt et grunnlag for tolkning. Jacques Derrida er mannen bak dekonstruksjonsbegrepet og som hovedsakelig var opptatt av det språklige, mens antropologen og forskeren Jorun Solheim videreutvikler disse tankene til også å gjelde handlinger. På den måten ser man også forbindelsen mellom litteraturteori og kulturteori.

Litteratur og kultur henger nøye sammen. Det handler om mye av det samme, på et overordna plan. Mange av de samme tenkerne og de samme fagområdene innen humaniora og samfunnsvitenskapen har gitt sine bidrag innenfor begge disse retningene. For eksempel er det viktig når man jobber med litteratur at man har fokus på språket forfatteren bruker, og det språket kan skape en kulturforståelse hos leseren. Litteraturteori brukes for å forstå romanens form og innhold, som en metode for å tolke. Kulturteori brukes også for å tolke, men da i en større sammenheng enn bare den tekstuelle betydningen; romanen i kulturen og kroppen i kulturen. Kulturteori, som den ble etablert i England på 1960-tallet, og som siden har økt i popularitet, setter kroppen i fokus. Identitet er et viktig nøkkelord innenfor

kulturteorien, og det er først og fremst gjennom temaet identitet at kroppen også behandles og omtales. Det er særlig dette parforholdet kropp og identitet som er interessant fra kulturteorien.

Bakhtin er en strukturalist som er opptatt av språkets sosiale karakter, og «[s]entralt hos Bakhtin står tanken om at språket ikke eksisterer som en entydig og ideologisk nøytral størrelse» (Claudi, 2013, s. 51). Han hevder at «... enhver bruk av språket skjer i en kontekst som er betinget av sosiale og politiske forhold» (Claudi, 2013, s. 51). Språket fungerer og kan brukes i ulike kontekster og kan således varieres, og denne variasjonen kaller han for flerspråklighet. Fordi vi varierer språket vårt, og fordi vi med språket uttrykker meninger om verden, er «[s]pråket ... altså ideologisk, og gjennom valget av uttrykksformer sier vi – bevisst eller ubevisst – noe om vårt syn på og vår forståelse av verden. En måte å snakke om verden på er en måte å forstå den på» (Claudi, 2013, s. 52). Dette er hva Bakhtin kaller et dialogisk språk, et språk som påvirkes av andre. Dette kan overføres til litteraturen, og romaner spesielt, og Bakhtin kaller det da for polyfoni eller flerstemmighet. Som leser kan vi oppleve mange stemmer, men som alle er skrevet fram av en forfatter. «Personene i den polyfone romanen er altså ikke objekter eller ledd i forfatterens plan for å få fram et overordnet synspunkt, men subjekter med en egen selvstendig stemme som målbærer sin egen selvstendige mening» (Claudi, 2013, s. 53).

Dette er veldig tydelig i romanen *Happy Sally*, hvor de tre hovedpersonene har veldig ulikt språk; både i form og innhold, og som roman, altså helheten, er det Sara Stridsberg som komponerer og fletter disse stemmene sammen slik at det gir mening, at vi som lesere kan oppleve en sammenheng og en aktualitet. Romanen er allikevel vanskelig å lese, vanskelig å komme inn i, nettopp fordi den er så flerstemmig og vekslende. Det at stemmene er så ulike er selvsagt et resultat av den konteksten de er en del av, det samfunnet, den tidsperioden og den kulturen de hører til i, og som påvirker hovedpersonene på godt og vondt, som gir muligheter og begrensninger. Dette ser vi i valg av ord, setningskonstruksjoner, tematikk og overganger fra det ene emnet til et annet. Den litteraturteoretiske retningen som forklarer denne utviklingen, er poststrukturalismen. Den forklarer ikke hvordan tekster skal forstås, men sier at teksters mening kan være ustabil, og at den kan si noe annet enn det den kan virke som, at det finnes flere lag ved teksten.

Jacques Derrida var en fransk filosof, og grunnleggeren av dekonstruksjonen, en teori hvor han vil avsløre og ødelegge den rasjonelle og fornuftsbaserte tankegangen som preger særlig

den vestlige verden. Det han vil til livs er tankegangen om at det finnes en kjerne, en sannhet, fordi når vi er opptatt av det av å finne en sannhet så utelukker vi «det andre». I en språklig sammenheng blir dette til at «[s]pråket fungerer ikke ved at et ord representerer et meningsinnhold som er gitt på forhånd, men i stedet som et uendelig nettverk av forskjeller mellom ord, hvor ethvert ord viser til andre ord, men aldri til noe annet enn ord, aldri til en egentlig virkelighet utenfor språket» (Claudi, 2013, s. 89). Denne prosessen kalles dekonstruksjon, å bryte ned grensene og de gitte oppfatningene som særlig strukturalistene var opptatt av. Det Derrida ønsker er at vi gjennom dekonstruksjonen skal bli bevisst det han kaller «blinde flekker» i vår forståelse av omverdenen, alt det vi tar for gitt, men som vi nødvendigvis ikke trenger å tro på. Motsetninger trenger ikke være det, for de er egentlig avhengig av hverandre for å eksistere, menn og kvinner for eksempel. «Det gjelder altså å rokke ved mønstre av språklig betydning som tilsynelatende er selvfølgelige, og å demonstrere hvordan språklig betydning er grunnleggende ustabil og foranderlig (Claudi, 2013, s. 92).

Hvis man tolker dette til å gjelde mer enn bare den språklige konteksten, kan man også se på dekonstruksjonen som noe konkret, noe som har med handling og væremåte, kanskje også livsstil, å gjøre. Å dekonstruere betyr at man tenker nytt og annerledes enn det som er vanlig. Det kan være å bryte en tradisjon, bare for å bryte, eller for å skape en ny som kanskje er bedre. Å dekonstruere handler om å være våken og kritisk, ikke leve i en stillstand, men hele tiden ville utvikles, ved å stille spørsmål ved vaner og holdninger som er nedarva, så grodd fast at man tror det er på den måten alt må gjøres. At man utfordrer grenser og komfortsoner, slik som fotografen Marie Høeg gjorde når hun fotograferte seg selv i ulike roller. Slik som romanfigurene også gjør ved å overskride grenser og normer for datidas aksepterte adferd, og ved helt konkret, å undersøke hvordan det språklige kan frigjøre en fra fastlåste mønstre og tankeganger. Da blir det en sammenheng mellom språk og handling; man må tenke det, si det, og så gjøre det, eller gjøre det og begrunne det. Å dekonstruere betyr ikke at man ødelegger, og det ligger i ordet, man konstruerer, er konstruktiv, men med utgangspunkt i noe allerede eksisterende som man vil endre på, og ta fra hverandre.

Sara Stridsberg utfordrer og sprenger grenser for hva romansjangeren kan være, ved å skape noe som bryter med forventningene vi har til en tradisjonell roman. I anmeldelsen av *Happy Sally* i Aftenposten (2014), kommenterer anmelder Ellen Sofie Lauritzen leseopplevelsen på denne måten: « I starten er den ikke lett å få tak på ... den glipper, flyter forbi. Den er seig, som begynnende svømmetak». I et intervju i Klassekampen (2015), forteller Sara Stridsberg

om det å være i en skriveprosess, med vekt på romanen *Drømmefakultetet* (2007), som kom etter *Happy Sally*. Men begge romanene har mange likhetstrekk, både i en fragmentarisk form og ved at de tar utgangspunkt i en virkelig person. Om det å skrive sier hun:

Da jeg skrev «Drømmefakultetet» var det som om djevelen fløy i meg. Det var som om jeg ville ødelegge alt. Det hadde å gjøre med at jeg så verden gjennom øynene til den mest ensomme kvinnen i verden. Jeg så bare løgner. Hvordan religionen var løgn, psykologien var løgn og filosofien var løgn og romanen bare en måte å opprettholde visse menneskers makt over andre. Jeg ville kle av romanen og le av den. «Drømmefakultetet» ble jo så godt likt. Og da ville jeg stikke en annen vei, gjøre noe helt annet.

Dekonstruksjon er å finne en annen mening enn den etablerte, det er å være kreativ, tenkende og våken. Det handler om å se etter muligheter, akkurat sånn som Sara Stridsberg forklarer her. Selv om romanene kan være vanskelig for en leser å få tak på i starten, er det ikke tilfeldig at rekkefølgen er vilkårlig eller at historien fortelles i fragmenter. I *Happy Sally* gjenspeiler formen minnene som kommer i tilfeldig rekkefølge, det ene følger det andre og man hopper fram og tilbake. Formen gjenspeiler også de vanskelige livsvilkårene og valgene til kvinnene i boka, og allegorisk, for kvinner generelt.

Sara Stridsberg dekonstruerer historien om Sally Bauer ved å fortelle den på den måten hun gjør, og ved at hun forteller. Sally Bauer dekonstruerer historien ved å være historisk på nettopp den måten hun er – hun er annerledes og hun gjør handlinger og utfører en bragd som betyr mye for kvinner i hele verden, og for det kommende likestillingsarbeidet. Hun baner vei for mye ved å sprengre grenser for hva rådende samfunnsnormer sier at kvinner kan og ikke kan. Det samme gjør Marie Høeg som yrkesaktiv fotograf og kunstner. Ellen forsøker, men det gjenstår mye likestillingsarbeid før hun kan lykkes. Spesielt i hjemmet; mannens manglende støtte blir skjebnesvanger for Ellen. Hans birolle i romanen, hans anonymitet, men også makt, kan leses som menns fortsatte dominans hva gjelder kvinner og menns gjøremål. Datteren rydder opp og går antakeligvis nye veier. Boka har en åpen slutt, men det ligger et håp om at traumene fra fortiden, les likestillingsarbeidet, har kommet langt og at valgmuligheten nå er flere. Hun trenger ikke bevise for noen at hun er god nok. At små personlige bragder kan være like bra - og nødvendige - som de store. Kanskje dette er håpet vi kan lese ut av romanen, ubetydeligheten ved kjønn – at alle burde ha de samme mulighetene uansett, og at det ikke er noe å gjøre et nummer ut av.

En fransk filosof som bygger videre på de dekonstruktive tankene er Michel Foucault, som er opptatt av makthierarkier og diskurser. Han hevder at vi organiserer verden rundt oss i

kategorier, diskurser, og at det er en måte å forstå verden på, bestemt av en språklig og sosial praksis.

En gitt diskurs på et gitt tidspunkt rommer visse begreper med et bestemt innhold og en bestemt verdi. Den rommer normer for hva det er akseptert å snakke eller skrive om, og for hvordan det er akseptert å snakke eller skrive om bestemte fenomener. Dessuten rommer den makthierarkier som angir hvem som har autoritet og hvem som ikke har det (Claudi, 2013, s. 93).

Parallelt med dekonstruksjonen vokser også feminismen fram, som kritiserer og setter spørsmåltegn ved vår kulturs måte å definere og gruppere kjønn på, og at kvinner igjennom historien alltid har hatt en underordnet posisjon i forhold til menn. Feminismen danner også grunnlaget for den feministiske litteraturkritikken som vokste fram på 1960- og 1970-tallet. Den litteraturvitenskapelige feminismen var en «utpreget antiautoritær og antipatriarkalsk bevegelse blant teoretikere og kritikere som ønsket å vise hvordan litteraturen var et redskap i patriarkatets hender som lot menn opprettholde sin makt over kvinnene, og å motarbeide disse maktstrukturene» (Claudi, 2013, s. 165).

Kvinner har en spesiell historie når det kommer til annerledes tankegang, fordi kvinner ikke bestandig har hatt den samme tilgangen til arbeidslivet på samme måte som menn. Kvinnene har heller ikke fått utrykke seg i det offentlig på samme kreative, nyskapende måte som menn. Marie Høeg er et eksempel på en foregangskvinne på dette området, når hun i årene 1890-1893 var i Finland for å utdanne seg til fotograf, og senere etablerte en egen bedrift som fotograf, både i Finland og i Norge. Hun var en sjeldenhet i en tid da svært få kvinner tok utdanning eller etablerte egne bedrifter, men hun levde også i en brytningstid hvor det etter hvert ble mer aksept for at kvinner kunne ta utdanning og være yrkesaktive. Sally Bauer var også en foregangskvinne som med sine idrettsbragder på 1930-tallet skrev historie, men det er bare synd at historien om disse to ikke er bedre synlig i dagens samfunn, for vi trenger personer med mot og mening, kvinner med mot og mening, og det trenger ikke alltid være så store skritt man tar, for da risikerer du å møte for mye motstand. Men å ha endringsvilje er en viktig egenskap, for på den måten endrer vi både oss selv og samfunnet. Det er viktig å ikke stå på stedet hvil, derfor er dekonstruksjonen viktig. Dekonstruksjon og feminisme er viljen til forandring, viljen og evnen til å tenke og handle annerledes. Endringsviljen ligger i kroppen, men kroppen må fungere i et samspill med kulturen og naturen.

2.2 Fagfeltet

Jorun Solheim er antropolog og professor II ved Senter for kvinneforskning ved Universitetet i Oslo. I hennes bok *Den åpne kroppen* (1998) finnes det artikler som alle handler om å forstå kjønn som en symbolsk konstruksjon. Solheim vil til livs den oppfatningen som er rådende i vår moderne tid, at virkeligheten er dualistisk, altså at vi ser på kropp og sjel som to motpoler. Det samme med følelser og fornuft, det rasjonelle og det irrasjonelle. Grunnen til at hun vil rokke ved denne oppfatningen er at det altfor ofte blir sånn, at når vi tenker i motpoler, så rangerer vi den ene over den andre. Kropp og sjel blir ofte underordnet språk og fornuft. Hun sier det på følgende måte: «Den abstrakte fornuft og det kroppslige symbolspråket kan ikke reduseres til hverandre. De eksisterer side om side, eller kanskje i lag på lag, i kontinuerlig dialog og gjensidig spenning og konfrontasjon, men de kan aldri *bli ett*» (s. 14-15).

Solheims hovedanliggende er at språket må brukes på en annen måte, fordi, særlig når vi snakker om kjønn, så snakker vi ut ifra assosiasjoner og symboler som er innlærte og ubevisste. Hun sier at

... alle våre *begreper* om kjønn er forhåndsinnrammet av en symbolsk forestillingsverden, hvis underliggende metaforikk i stor grad blir underforstått, ikke eksplisitt uttalt. Disse dyp-metaforer strukturerer vår tenkning – inklusive vår fornuft – spesielt i den grad vi ikke er oss dette bevisst ... Et annet hovedpoeng er at denne symbolske kjønnsorden ikke er symmetrisk, med mannlighet og kvinnelighet som motsatte meningskategorier på samme nivå» (s. 17).

Et konkret eksempel på dette er koblingen mellom fornuft og det mannlige, som Solheim hevder er irrasjonelt og dermed symbolsk og metaforisk. Vi trenger ikke fornekte at det finnes symboler om kjønn, men vi trenger heller ikke akseptere at de finnes. Dette er dekonstruksjon i praksis. «Slik jeg ser det er kjønn nettopp et mytologisk system, en selvrefererende kjede av meningssammenhenger, som er vevd så tett sammen at meningskonstruksjonen glipper for oss. Sømmene blir usynlige» (s. 18-19). Dette ligger i oss som ryggmargsreflekser, men det er mulig å foreta en del symbolske omkoblinger. Helt konkret, for å komme dette til livs, vil hun bruke språket på et meta-nivå, at vi snakker om språket og symbolene på en annen måte enn vi gjør i dag. «[...] jeg tror på en form for evig dialektikk, hvor språkets og tenkningens abstrakte distinksjoner strukturerer og avgrenser den kroppssymbolske billedverden, og hvor kroppens konkrete metaforikk bryter inn i

språket og fornuften og flytter grensene for vår erkjennelse» (s. 15). Å flytte grenser er viktig i den dekonstruktive tenkningen.

Solheim er spesielt opptatt av vår tid, den moderne tid, og sier at det er i denne tiden at kjønnene har blitt kategorisert som så tydelige motpoler.

Modernitetens «doble diskurs» om mennesket – en diskurs som på den ene siden er kjennetegnet av en grunnleggende ide om generell menneskelig likhet, og på den annen side av en grunnleggende forestilling om absolutt kjønnsforskjell. Det er selve brytningen – og vekslingen – mellom disse forestillinger som framfor alt karakteriserer moderne kjønn (s. 22).

Denne tanken om en absolutt kjønnsforskjell stammer fra naturvitenskapen og det biologiske skillet mellom mannens og kvinnens kropp. Denne tanken utvikler seg til en sosial differensieringsmekanisme hvor man har lett for å tenke at det er en naturgitt forskjell mellom menn og kvinner «mellom kjønnede kropper, gjennom en symbolsk representasjon av kvinnekroppen som *det motsatte* av mannskroppen» (s. 23). Kroppen er et kulturprodukt, en bærer av tegn og betydninger, men i vår kultur er vi ikke vant til å forholde oss til metaforer på en måte som sier at de er viktige. Det er språk, ord, som i altfor stor grad får fortelle sannheten i vår kultur.

Finn Skårderud og Per Johan Isdahl er redaktører for boka *Kroppstanker* (1998). I boka er det mange artikler av forskjellige forfattere som arbeider med kropp på ulike måter; her er det skjønnlitterære forfattere, psykiatere, psykologer, forskere innen felt som kunst, kultur, teologi, idrett og medisin, som alle skriver artikler om kropp. Det at man samler så mange forfattere fra mange ulike fagfelt, gjør at kroppen kan ses på som motiv fra mange ulike vinkler, og alle disse vinklene kan gi en helhet. Det er særlig kroppens symbolske budskap som formidles. De sier om kropp og kultur at

[e]nhver kultur er kropporientert. Det er fordi all erfaring går via kroppen. Vi puster, sanser, elsker og arbeider, spiser og avfører, vi tar inn de andre og støter dem ut igjen. Det symbolske og det konkrete flyter over i hverandre. Det kan ikke tenkes en kropp uten at den er innskrevet i et symbolsk univers, og vi kan ikke skille natur fra kultur (s. 10).

I kroppene våre lagres det taus viten om alt det vi erfarer gjennom kroppen, og alt det som setter spor i oss. Dette kan man forsøke å komme til bunns i gjennom tolkning og forståelse, altså som et utgangspunkt for tolkning av litterære og estetiske tekster. Kroppen både er et språk og har et språk.

Synet på kroppen i den vestlige kulturen, og filosofien, fra middelalderen og til vår tid, har endret seg. I middelalderen ble ikke erkjennelser via kroppen og sansene verdsatt, men den kanskje viktigste filosofen fra vår tid som mener noe om kroppens betydning, er den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty. Hans prosjekt er å gjenreise kroppen som subjektiv erfaring, det han kaller å være i verden som kropp, som et subjekt. Han mener for eksempel at «følelser ikke [er] å forstå som fenomener gjemt bak kroppen som fasade. Følelser er adferd. De er *i* ansiktet og *i* gestene» (Skårderud & Isdahl, 1998, s. 65). Dette kommer også tydelig til uttrykk i både romanen og fotografiene, gjennom alle detaljene som vises, enten tydelig eller mer subtilt. Følelser er ikke bare adferd, som i handling, men de er også en del av språket, særlig til romanfigurene, som uttrykker følelsene sine på veldig ulike måter.

2.3 Aktuell forskning

Aktuell og interessant forskning om kroppen i litteraturen, kommer fra Høgskolen i Agder ved høgskoleprofessor Unni Langås, som står bak to forskningsprosjekt og to bøker om den litterære kroppen.

Boka *Kroppens betydning i norsk litteratur. 1800-1900* kom ut i 2004 og den ser på hvordan kroppen har blitt framstilt i et utvalg av litterære tekster. Langås skriver i innledningen at «Nesten all litteratur beskriver og framstiller kropp i en viss forstand, men ikke alle tekster gjør kroppen og dens motiver – seksualitet, spisevaner, sykdom, sult og død – til et hovedanliggende» (s. 11), og det er nettopp et hovedanliggende kroppen får være i den litteraturen Langås presenterer i sin bok. Utvalget i denne boka er variert både med tanke på kjønn på forfattere og hovedpersoner, og innfallsvinkelen til det kroppslige og tekstene anses for å være viktige bidrag i vår litteraturhistorie. En oppfølger til denne boka kom året etter og der er Langås redaktør og har med seg ni medforfattere som alle jobber ved Høgskolen i Agder. Boka heter *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* og kom ut i 2005. Den knytter tekstutvalget opp mot en historisk-filosofisk bakgrunn, og det har gitt mange innfallsvinkler til hvordan både litteraturteori og kulturteori kan brukes som støtte i en nærlesning av *Happy Sally*.

Langås skriver i forordet til boka *Den litterære kroppen* at «[m]enneskekroppen har til alle tider vært et hovedinnslag i litteraturen, men den har ikke alltid blitt belyst som et eget tema

for tekstanalyse» (s. 9). Kroppen i litteraturen er et velkjent motiv som kan beskrives estetisk på mange ulike måter. Men kroppen sier også noe viktig om samfunnet som beskrives i teksten, om datidas verdisyn og ulike kroppsideologier. Langås skriver at kroppen i teksten står som et «mangfoldig kulturelt uttrykk i en historisk sammenheng» (s. 9).

I den første boka, *Kroppens betydning i norsk litteratur*, er det vektlagt norske forfattere som skrev på 1800-tallet, men som absolutt er aktuelle den dag i dag. Det er tekster av Wergeland, Welhaven, Collett, Bjørnson, Ibsen, Krogh, Kielland, Hamsun og Skram, men de leses på en annen måte enn det som kanskje har vært vanlig tidligere. Denne gangen er det fokus på kroppen som motiv og hva kroppen kan fortelle oss om datidas idealer. Det er spesielt den kjønnede kroppen Langås skriver om her. Kjønn avgjør mye i forhold til hvordan vi lever livene våre, både hvordan vi faktisk lever og hvordan vi ønsker å leve. Med kjønn følger normer, og normer er av og til mer begrensende enn de er frigjørende. I dagens «likestilte» samfunn er vi åpnere for å krysse disse normene, men på 1800-tallet var det ikke like enkelt, og normene er kanskje heller ikke de samme da som nå. Ved å fokusere på kropp og kjønn i disse tekstene, forstår man mer av den viktige kampen for likestilling som foregikk i denne perioden. For perioden var preget av mye forskjellsbehandling. Det var et patriarkalsk samfunn hvor kvinner hadde få eller ingen rettigheter av betydning. Langås skriver at

... kjønn er et kriterium for forskjellsbehandling og utgangspunkt for konflikt. Århundret er preget av kjønnsmotsetninger og en tiltakende kamp for kvinnesaken, anført av både kvinner og menn. Den politiske historien handler om argumenter, deltakelse og makt, om erobring av posisjoner og rettigheter, både på den offentlige og den private arenaen. Litteraturen forteller i stedet om hvordan forskjellene blir opplevd og tolket på kroppen. Den tilbyr et rom hvor frustrasjoner og forventninger kan få en personlig, konkret og følelsesmessig behandling (2004, s. 11).

I stedet for å tenke at historie og litteratur forteller hver sin del, viser Langås i denne boka at de kan utfylle hverandre og at vi kan forstå samfunnet, og samfunnsendringene, ved å høre om enkeltskjebner gjennom litteraturen.

Det er viktig å merke seg at det både er mannlige og kvinnelige forfattere representert i boka, og mannlige og kvinnelige hovedpersoner, så når Langås er opptatt av kjønn betyr ikke det det samme som at hun er ensidig fokus på kvinner. Tekstene analyseres og tolkes litterært, men boka har en avslutning som oppsummerer ved å ta for seg de allerede behandlede verkene sett i lys av teologi, filosofi og psykologi representert ved fire forfattere; Monrad, Kierkegaard, Freud og Husserl, som alle var sentrale tenkere på 1800-tallet. De representerer

et syn på kropp og kjønn som er lett å finne igjen i de valgte tekstene. Denne utviklingen er sentral, ikke bare i å forstå hvilken betydning synet på kropp og kjønn har hatt, og fortsatt har, men det kan også forklare utviklingen hvor samfunnet har gått fra å være opptatt av fellesskap til mer fokus på individualitet.

I boka *Den litterære kroppen* (2005) følges dette arbeidet opp, men der er tekstene allikevel presentert på en annen måte. «Hensikten har vært å la teksten tale slik at dens egen forståelse og fortolkning av kroppen kommer til syne, ikke som entydig kommunisert mening, men som mangfoldig kulturelt uttrykk i en historisk sammenheng» (s. 9). Den største forskjellen fra den forrige boka, er at det er flere forfattere involvert, tekstene er ikke lenger bare norske og de representerer et større tidsspenn. Den forrige boka hadde en innledning som presenterte tekstene i boka, samt en kort avslutning som knytter tekstene opp mot en historisk-filosofisk referanseramme. Denne gangen har den historisk-filosofiske referanserammen blitt viet mye større plass i et eget kapittel.

Et av kapitlene som tar for seg et litterært verk er kapittelet «Kroppen som display» av Brit Lyngstad, om kropp, skrift og kultur i romanen *Les Mots pour le dire* (1975) av den franske forfatteren Marie Cardinal. Hun har delt kapittelet inn i tre deler som hver representerer ulike kroppsforståelser. Delene heter: Den sammensnørte kroppen, Den lykelige kroppen og Den groteske kroppen. Alle delene har fått navn etter de kroppsforståelsene som forfatteren gir uttrykk for i boka si, og er basert på en analyse av boka, som beskrives og begrunnes i hver av delene. Tittelen «Kroppen som display», viser til at kroppen er en tekst, eller et display, som kan leses, og som er meningsbærende. I forordet til *Den litterære kroppen* skriver Langås om dette kapittelet at «kroppen er et sted hvor kulturen innskriver seg og et tegn som sier det ordene ikke kan si» (s. 12) og det er godt oppsummert hva både romanen *Happy Sally* og fotografiene til Marie Høeg handler om.

Det historisk-filosofiske bakteppet er helt vesentlig for forståelsen av både romanen og fotografiene når det skal undersøke hvordan kroppen framstilles litterært og estetisk. I tillegg er det viktig å se på hvordan framstillingen av kroppen gjenspeiler seg i den kulturhistoriske konteksten. Romanen har tre tidsperioder og tre hovedpersoner; Sally fra 1938-39, Ellen fra 1983 og Ellens datter fra 2001 og stikkord som modernitet, modernisme og postmodernisme er sentrale. De samme stikkordene er sentrale for fotografiene, som er fra 1895-1903.

En annen viktig ting å se på i romanen, er hvordan bokas framstilling av kropp gjenspeiler seg i form og innhold. Boka er veldig fragmentarisk i formen, består av ulike teksttyper som lister, dagbok, postkort og fortelling. Språket er spesielt, med mange korte setninger og et frodig og metaforisk vokabular. Språket er også originalt og poetisk og innbyr til sanselige opplevelser. Mange ord beskriver lukt og lyd. I kapittelet om «Den psykoanalytiske kroppen» står det om Kristevas arbeid at hun hevder «Det semiotiske er språkets kroppslighet, det vil si av lyd og rytme» (s. 30), så språket er helt avgjørende for å forstå kroppene i romanen.

2.4 Didaktisk vinkling

Ordet didaktikk er ikke et ord vi finner igjen i vårt dagligspråk, men et ord som hører hjemme i pedagogikken. Ordet betyr område, og veldig generalisert og forenklet handler det om fagenes hva, hvordan og hvorfor, altså i stor grad om undervisningsplanlegging. I denne masteroppgaven er det ikke skoleforskning som ligger til grunn, hvor det å for eksempel undersøke hvordan man kan bruke romanen *Happy Sally* og fotografiene til Marie Høeg i et klasserom, gjennom observasjon, intervju, eller spørreundersøkelse, både blant elever og lærere. En side ved didaktikken er dannelsesperspektivet, og da handler det mest om begrunnelsene for hvorfor man gjør akkurat det man gjør, og på den måte man gjør det. Didaktikken kan dermed innskrenkes til norskdiraktikk, og videre til litteraturredaktikk, for å finne ut hvorfor det er viktig med litterære og estetiske opplevelser i skolen, og som samfunnsborger for øvrig, ut ifra et dannelsesperspektiv.

Danning er skolens fremste og viktigste oppgave. Det ligger også i ordet utdanning. Historisk sett har danning vært knyttet til dannelses, som har mer med adferd å gjøre enn dagens dannelsesbegrep, som sier mer om hva slags kunnskap vi bør ha og om hvilket forhold vi skal ha til kunnskap gjennom det som kalles kritisk tenkning. Det vi lærer i skolen skal bety noe for oss og bidra til at vi kan utvikle oss. Danning er både noe som angår oss individuelt og kollektivt. Laila Aase skriver at «danning er knyttet til noe man *er*, ikke noe man *har*» (s. 18). Og videre fyller hun ut med å si at «danning blir da i stor grad forklart som være- og tenkemåter som blir formet av grunnleggende verdier i kulturen basert på kunnskap og forståelse» (s. 16). Aase sier også at danning er et viktig demokratisk prosjekt, fordi det i bunn og grunn handler om å skape kunnskapsrike og deltagende samfunnsmedlemmer.

Veien til dannings både kan og bør utvikles ved hjelp av skjønnlitteratur. Men som Aase sier, så er ikke kompetanse identisk med dannings, men dannings er en sosialiseringsspross som elevene kan oppleve i skolen og i denne sprossen kan skjønnlitteraturen være et viktig virkemiddel.

I Aases tekst «Norskfaget – skolens fremste dannelsingsfag?» (2005) går hun nærmere inn på rollen skjønnlitteraturen spiller i dannelsingsoppdraget. Hun sier at «skal norskfaget være dannende, har både lærestoff og arbeidsmåter betydning, men dannelsingsprosessen er avhengig av et *møte* mellom fagstoffet og eleven på en slik måte at eleven blir berørt, og gjerne utfordret» (s. 69). Dannelsingsprosessen handler med andre ord om både innhold og metode, men det er tekstene som er fagets kjerne. I læreplanen *Kunnskapsløftet*, finner vi igjen den samme tankegangen der det under hovedområdet «språk og kultur», står at «[d]et er lagt vekt på at elever skal utvikle en selvstendig forståelse av norsk språk og litteratur og innsikt i hvordan språk og tekst har endret seg over tid og fortsatt er i endring». Dermed er det viktig at elevene møter gode tekster i skolen, tekster som er varierte, som er alderstilpasset, og som kan danne grunnlag for diskusjoner. Klasserommet er en arena for sosial praksis, en offentlighet som gir unge mennesker mulighet for ulike samhandlingssituasjoner, og ikke alle unge mennesker har tilgang til denne typen offentlighet andre steder. Det er derfor viktig at alle blir hørt og at alle får en plass i et klasserom. I et klasserom skal ikke bare alle elevene ha plass, men tekstene skal også ha en naturlig plass. *Kunnskapsløftet* sier at elevene etter 10. trinn skal «delta i utforskende samtaler om litteratur, teater og film» og at de etter vg1 studieforbereende og vg2 yrkesfaglig retning skal «bruke norskfaglig kunnskap i samtaler om tekster». Tekstene skal ikke bare lære oss *om* noe, men elevene skal også lære *av* og *gjennom* tekster. Det at klasserommet er så viktig i denne sammenheng, er fordi det rommet er som et minisamfunn med et stort mangfold av personer og meninger. Derfor kan nye blikk på en tekst åpne den opp for elevene. Det vil ofte være perspektiv eleven ikke selv kunne oppdage, men som er lettere i et fellesskap. Leseopplevelsen kan også sammenlignes med en oppdagelsesreise, eller en dannelsesreise. I skolesammenheng kan denne reisen gjøres i fellesskap med andre.

Felles for litteraturen elevene, og andre, bør lese, er at den bør handle om valg, vurderinger og vanskeligheter som alle mennesker kan kjenne seg igjen i. Litteraturen må ha en overføringsverdi for at den skal kunne engasjere. Litteraturen viser oss ikke en lukket litterær verden, men fungerer som et bilde på vår egen verden og de utfordringene vi står overfor,

både i vår egen kultur og andre, fjernere kulturer. Gjennom litteraturen kan vi lære om hvordan vi bør reagere i ulike situasjoner og å lære moralske normer. Vi lærer å bli kjent med et mangfold, og forhåpentligvis også å akseptere det mangfoldet, som på mange måter kan være befriende. Hvis det er det, er det lettere å få en genuin litterær opplevelse og at litteraturen får en personlig betydning. På den måten kan man vokse.

Tekstutvalget i masteroppgaven, romanen og fotografiene, har alle kropp som sentralt motiv og tema, og det kan være en spennende innfallsvinkel og en lese måte som også kan passe for elever. Det å lære om kroppen som subjekt, som en del av en kultur, et samfunn og et fellesskap, kan ha en viktig overføringsverdi for å forstå hvem man er, både som individ og i en gruppe. For å skape gode samfunnsborgere, som skal fungere godt sammen i en gruppe, er det viktig at elever, og mennesker generelt, får utvikle medmenneskelighet og forståelse. Alle bør være i stand til å forstå andre, for når vi forstår andre, kan vi også bli gode samfunnsborgere.

Den amerikanske filosofen Martha Nussbaum mener at det å være en kritisk tenker, å kunne stille kritiske spørsmål om seg selv og sitt eget liv, er viktig i skolen. Elevene må kunne se seg selv som et menneske som en del av en lokal kultur, og også av en global kultur. Og sist men ikke minst, de må ha det Nussbaum kaller «the narrative imagination», å kunne sette seg selv i en annens ståsted. Skjønnlitteraturen er sentral her, fordi den gir oss unike muligheter til å få innblikk i andres liv og kulturer. Nussbaum mener derfor at skolen må prioritere det å lese skjønnlitteratur: "... it is essential to put the study of literature at the heart of a curriculum for citizenship, because it develops arts of interpretation that are essential for civic participation and awareness" (s. 97). Litteraturen må gi oss noe nytt, og den kan også være kontroversiell. Dette er fordi elevene skal oppmuntres til å lese kritisk, ikke bare for å oppleve og empatisere, men også for å utfordres som mennesker. Aase støtter også dette synet når hun sier at «gjennom blikket på «den andre» i fiksjon og faksjon kan vi se oss selv tydeligere» (2005, s. 79). Ved å lære å lese skjønnlitteratur i skolen kan man oppnå en personlig utvikling, en personlig dannelsesreise, som gjør deg bedre rustet til å forstå og bidra i verden rundt deg.

3. Personbeskrivelse av datteren

Datteren til Ellen er den som setter i gang historien og gir rom for de andres fortellerstemmer. Om henne vet vi ikke så mye mer enn at hun er datter av Ellen, og tilbake i Dover for å forsone seg med det som skjedde sist hun var der - å forsone seg med og forstå.

Første dag i Dover avslutter hun med å fortelle at det er atten år siden forrige gang de var her, og hun omtaler sommeren som «Atlantsommaren 1983, kanalsimmerskans första sommar i havet» (s. 12). Hun beskriver en dag denne sommeren hvor de kommer tilbake til hotellet klokka halv seks på morgenen, og det er «[a]lldeles kallt och ljust av nederlag» (s. 12). Noe har gått feil, og det er denne feilen som ble så sentral, og fortsatt er så sentral, som hun må finne ut av. Hun fikk ingen svar den gangen: «Jag försöker säga något, men det er ingen som svarar» (s. 12), og det er denne undrende holdningen som er avgjørende for at historien blir til i etterkant, sammen med det avgjørende spørsmålet knyttet til morens forsvinning: «Jag har undrat om det var mitt fel» (s. 23).

Når datteren tenker tilbake til 1983, på både forberedelsene hjemme i Paradisgatan, kanalsvømmingen og seilturen, så forteller hun i nåtid, i presens. Første gang hun forteller om livet i 1983, forteller hun om en svømmetur i innsjøen i nærheten av der de bor, to ganger sier hun at hun minnes, og på den måten viser hun at nåtid er 2001 og at hendelsene fra 1983 er gjenfortalt, og dette stadfester datterens rolle som forteller og hovedperson. Selv om hun er hovedperson, forteller hun lite om seg selv. Hun lar moren være den som er i fokus, og vi blir kjent med datteren gjennom det hun forteller om moren. I narrativ teori er det viktig å skille mellom den som ser og den som forteller. Det kan være samme person, men det kan også forekomme at det er to forskjellige personer. Lothe (1994) skriver at det narrative perspektivet er viktig fordi det er «...mellom anna eit spørsmål om kva som gjer ei narrativ framstilling sannsynleg (eller usannsynleg)» (s. 51). Ellen blir derfor den som er i fokus, ved å fortelle selv, men også ved å bli fortalt om av datteren sin, fordi datteren hennes har et ønske om det. Ellen selv klarte ikke være hovedperson i verken sitt eget liv, sin manns liv eller sine barns liv. Sally kommer i fokus først og fremst fordi hun var morens store forbilde og det var Sallys bragder moren forsøkte å gjenskape. Datteren lar Sally snakke fritt og selvstendig med sin egen stemme i gjengivelsen av dagboken sin.

Datteren er ingen uten moren, hun er navnløs fordi hun kjenner seg identitetsløs, men gjennom denne fysiske og mentale reisen hun gjør i løpet av romanen, håper hun å bli noen;

et helt menneske. Hun mangler navn og mangler kanskje dermed alt. Hun har ikke et egennavn, ikke et eget navn, men må omtales med liten forbokstav og fellesnavnet datteren.

Romanen avsluttes med at hun sier til H, lillebroren, at det bare er å lukke øynene så vil alt det ubehagelige forsvinne. 18 år seinere forstår hun at det ikke nytter. Hun må åpne øynene og ta inn over seg alt det ubehagelige også. Det er den eneste måten å komme over det på, og videre i livet. Denne erkjennelsen kommer hun til i løpet av romanen, og hun utvikler seg fra å være usikker på hva hun vil oppnå til å bli fast bestemt på hva hun vil få ut av oppholdet i Dover.

Disse forandringene i omgivelsene, vist ved at hun besøker det samme stedet med atten års mellomrom, muliggjør også en indre forandring hos henne. Og for å få til denne forandringen i livet, er det viktig at hun tar kontroll over historien. Det gjør hun ved å styre historiens utvikling, det er hun som forteller om de andre hovedpersonene og bestemmer når de skal få slippe til med egne stemmer. Språklig kontroll utviser hun ved å være kreativ, med mange nyord og metaforer. Rytmen og tempoet i historien hennes er hektisk i starten, fordi hun er utålmodig og vil noe, til å bli mer rolig når ting faller på plass. I motsetning til moren, tør hun være en hovedperson, noe hun greier ved å gjøre det på en indirekte måte. Det at ingen forteller om henne, verken noen andre eller henne selv, kan også bety at hun er selvstendig og har kontroll med det fortalte.

3.1 Den språklige kroppen

Typisk for språket til datteren er at det er rytmisk gjennom utstrakt bruk av gjentakelser og lydlike ord, det er sanselig, kreativt med bruk av mange nyord og metaforer, det er velformulert og oser av kraft, vilje og engasjement samtidig som kontrasten til det sorgtunge er tydelig. Dette sørgelige og dystre preget letter mer og mer i løpet av romanen, etter hvert som hun utvikler seg og kommer til en erkjennelse. Det er mye mer stikkordspreg i starten enn det er i slutten av romanen, hvor det henger mer innholdsmessig sammen, selv om det i hele romanen er stor bruk av korte setninger. Det brukes gjentakelser som et effektivt virkemiddel for å understreke noe, og for å skape en stemning. Flere ganger sies det samme, både semantisk og syntaktisk. Det er mange adjektiv, og særlig stemnings- og følelsesladde ord. Hun graver i historien, både Sallys historie og morens historie, og på den måten også i

sin egen historie. Den delen datteren forteller fra sommeren 1983 er en mer sammenhengende, fullstendig tekst eller historie, enn den delen som er fra 2001, fordi hun er mer konsentrert og i fokus når hun ser seg tilbake, enn når det er i nåtid. Hun har et konkret ønske om å oppnå noe med historien og minnene som graves fram.

Datteren har et kreativt ordforråd og lager mange nye ord som kan være tunge å lese fordi de er lange, de kan by på overraskelser fordi de er uvante og originale, og hun bruker mange spesielle metaforer. Det kan være ord som: Vattenansikt, sötvattenögon, skrikfågel. Det er språklig variasjon, men også stor grad av gjentakelser. Ordene hun bruker appellerer til sansene, og særlig luktesansen. I boka *Lyriske strukturer* av Kittang og Aarseth (1985) defineres poetiske bilder som «ethvert utsagn i en poetisk kontekst som formidler en eller flere sansekvaliteter, er et poetisk bilde. Et bilde trenger således ikke å være av visuell karakter: også hørselsinntrykk, rene taktile inntrykk, smak og lukt kan presenteres som bilder» (s. 66). Selv om *Happy Sally* er en roman og ikke et dikt, kan språket være svært poetisk, nettopp på grunn av utstrakt bruk av rytme og bildebruk, særlig i den delen som tilhører datteren.

Hvorfor hennes språk skiller seg så veldig ifra de andres, kan kanskje forklares ut ifra Kittang og Aarseths teorier om hensikten med å bruke de poetiske bildene, metaforene. De sier at vi bruker metaforer fordi det gir en meningsutvidelse, forklart som bildets «... *meningsutvidende tendens*. Evnen til å lade ordene med mening, til å kalle fram nye betydninger og således utvide språkets muligheter» (s. 103). Det er nettopp nye muligheter hun søker etter og hun bruker de mulighetene språket gir henne. I følge Kittang og Aarseth har metaforen «... evnen til å skape orden og sammenheng i det kaotiske, fylle det enkle og hverdagslige med ny mening, og således framstille en dikterisk virkelighet som både er kompleks og samtidig enhetlig» (s. 93), og det er det hun trenger, det kaotiske må komme til orden, og det gjør det i løpet av romanen, antageligvis fordi hun har så god kontroll på språket sitt. De ordene hun bruker, og den måten og i den konteksten de brukes på, er helt avgjørende for at det tross alt går godt. Hun trenger kontroll på en annen måte enn de to andre, fordi det er hun som skal prøve å forstå det kaoset som har oppstått ved at disse tre skjebnene har viklet seg inn i hverandre. Sally er opptatt av handling, ikke ord, mens Ellen har mistet kontrollen over det meste i livet, inkludert språket sitt. Men datteren har språket i sin makt, og med kontroll på språket kan hun få til en indre opprydning, få ut det hun bærer på, og på den måten også handle.

Datteren bruker mange spesielle ord når hun beskriver moren, og de er spesielle fordi hun lager nye ord når hun skal si noe om morens kropp, eller rettere, morens kroppsdel, ved å legge til et ekstra ord som på side 172 hvor hun omtaler morens «vattenansikt». Denne ordsammensetningen, hvor hun kobler sammen en kroppsdel, ansikt, med et element, vann, er noe hun ofte gjør. Og gjennom gjentakelser, enten helt ordrett eller med ørsmå variasjoner skaper hun en klar rytme hvor hun viser språklig kontroll. På side 164 refererer hun til morens «glada söt vattenögon», og understreker gjennom adjektivet «glada» at dette er noe som er positivt. Morens kropp, og kroppsdel, trives best i vann, derfor kobler hun også ordene sammen på denne måten. I setningen «[v]attenansikt vattenmamman vattenhandlederna du ska skära sönder snart» (s. 43), ser vi det samme fenomenet igjen; kroppsdel kobles sammen med elementet vann, selv om den også tilfører noe nytt. Ansikt og håndledd er kroppsdel, men mamma er en rolle, en rolle hun har problemer med å fylle fordi hun først og fremst vil være i vannet.

Siste del av setningen, «du ska skära sönder snart», er et frampek. Det sies tidlig i romanen, og viser til en episode som datteren ikke forteller om før helt i slutten av romanen. Moren kuttet opp håndleddene sine da de kom tilbake på hotellet etter den mislykkede svømmeturen over Den engelske kanal. Frampeket er godt kamuflert og ikke lett å få øye på, fordi ordet håndledd er satt sammen med et annet ord; vann. I setningen er det også brukt alliterasjon, først ved at de tre første ordene begynner med samme bokstav, så ved at de fire siste alle begynner med bokstaven s. De fire siste ordene har alle vokaler i seg, og når de kommer etter hverandre på denne måten, fire korte ord med nesten identisk trykkvalør, får vi også assonans. Det er også en semantisk og klanglig parallellisme i denne setningen. Den semantiske fordi ordet «vatten» nevnes tre ganger etter hverandre og selv om det gjøres ulikt, vil ordene fram til det samme, at «vatten» er viktig for morens eksistens og livsglede. Den klanglige parallellismen dukker opp ved bruk av alliterasjon og assonans. Tegnsettingen er også unormal i denne setningen. Hun ramser opp tre ord, de tre første, som burde hatt et komma i mellom, men som mangler. Det blir derfor en hektisk rytme, både fordi de tre første ordene er lange, har mange stavelser, mens siste del har fire korte ord og med få stavelser. Innholdet i setningen er nok både vanskelig og trykkende, og kommer derfor ut på denne måten; litt treg og tung start, før det går lettere. Akkurat som hele historien hun bearbeider i denne romanen, hvor det er mange ting som er vanskelig å sette ord på, vanskelig å forstå, men når det først er gjort, er ute av kroppen, så går alt lettere og smidigere.

Ett år etter at de reiste hjemmefra for å svømme eller seile, vender familien, minus en, hjem igjen. Her hjemme i hagen ser hun rabarbraen, og det får henne til å tenke på moren. «Rabarberbladens blodstrimmiga ansikten. Dina handleder» (s. 77), sier hun, og igjen er det håndleddene som er sentrale. Rabarbrablade besjeles og får ansikt, men det er noe urovekkende ved bildet fordi hun bruker ordet blod, som ikke finnes i rabarbrablader. Den første setningen, «[r]abarberbladens blodstrimmiga ansikten», er et kreativt og originalt bilde, og det er heller ikke ulogisk. Rabarbrablader er store som ansikt og de har en kraftig stamme, eller kropp. Bladene er grønne og stammen er rød, og fra stammen og utover i bladet kan man se at det vokser røde striper. Bladet kan minne om et blodstripete ansikt, eller en utstrakt blodstripete hånd som hun viser til i neste setning når hun sier «[d]ina handleder». Hvis man tar bort prefikset ra i ordet rabarberbladen, sitter man igjen med ordet barberbladen, og man forstår sammenligningen og sammenhengen bedre. Språket hennes har i seg skjulte hemmeligheter - den tausheten hun bærer på, om alt det de aldri har snakket om i familien.

Datteren har med seg morens reiseveske fra sommeren i 1983 når hun er tilbake i 2001, og i den ligger en blå kofte. Den får henne til å minnes moren på en spesiell måte. «Den blå koftan. När jag luktar på den kan jag fortfarande känna det starka suget i bröstet hjärtat magen könet» (s. 36). Hun bruker mange ord for å beskrive ulike lukter og hun appellerer veldig til leserens sanser. Her viser hun til at lukt fremkaller minner som er så sterke at det utløser en kroppslig reaksjon hos henne. Hun bruker alliterasjon i de to ordene «starka suget», med to likelydende bokstaver, s, to konsonanter, i begynnelsen av begge ordene som også er plassert rett etter hverandre for å understreke en klang og en rytme. De to handlingsordene, verbene «luktar» og «känna», kommer etter hverandre i denne rekkefølgen for å understreke en årsak og virkning, at det å lukte noe fører til en reaksjon. Reaksjonen er sterk, så sterk at hun ramser opp kroppsdelene hvor hun kjenner et sug, uten å bruke komma i mellom ordene. Her er det en intens opplevelse for datteren, men det blir det for leseren også, fordi hun ikke gir oss kommaets pusterom. Kroppsdelene som nevnes er vitale organer som er plassert sentralt midt i kroppen, ingen ytterpunkter, og det er kroppsdelene vi ofte forbinder med vårt følelsesliv. I dette eksempelet har hun beskrevet reaksjonen fra en lukt, men hun beskriver også ofte luktene direkte.

De siste fire dagene i Dover er da hun gjør seg opp en mening om hva hun vil, og det er da hun går fra tanke til avgjørende handling, den handlingen som viser at hun har kommet til en

erkjennelse. Hun beskriver oppholdet i Dover, og denne dagen spesielt, på en dyster måte. «Doverhimlen är tung av mörker och fukt, vatteninsekter störtar mot marken. Det är bara jag på stranden. Kanalen är upprörd, det tjutar om den, skrikfågeln tjutar den också. Den här förbannade jävla kanalen, vad är det för särskilt med den?» (s.2 09). Først beskriver hun omgivelsene rundt seg, og bruker mange ord som vekker negative assosiasjoner, så avslutter hun med et spørsmål. Dette spørsmålet handler om kanalen og det er første gang i romanen at hun banner; «förbannade jävla». Hun tar i når hun beskriver kanalen med et ord som dette, og vi kan ane at hun er mer bestemt, ikke så sorgtung og usikker som da hun kom. Hun har tidligere vært en som har fortalt lavmælt og til dels dystert, men dette er første gang hun får en utblåsning gjennom språket. På den måten skaper hun en avstand mellom seg selv og moren og Sally, som begge var ekstremt fascinert av kanalen, og kanskje det er det som er hennes opplevelse av å bli selvstendig, å modnes. Hun sier at «[h]avet bestämmer sig. Människor bestämmer sig» (s. 225), og det er nettopp det hun nå har gjort. Hun har bestemt seg for å leve sitt eget liv på egenhånd, ikke gjennom to andre. I løpet av dagene i Dover utvikler hun seg fra å ikke vite hva hun vil og hva hun er kommet for å gjøre, ved at hun har vansker med å spise, sove, å lese og å konsentrere seg, til å bli veldig tydelig på hva hun vil. Hun har bestemt seg for noe. Denne beslutsomheten understrekes ved at ordet «bestämmer sig» gjentas to ganger etter hverandre, i hver sin setning. Hun sier også at «[j]ag har bestämt mig för att åka hem, jag bestämde mig när jag såg om Sally» (s. 231), men her har bestemtheten blitt mer personlig, ved at hun bruker personlig pronomen både før og etter ordet «bestämt/bestämde», mens det i forrige eksempel var mer generelt om det å bestemme seg for noe. Denne bruken av gjentakelser er viktig for å understreke det som er viktig, men også for å skape en spesiell rytme.

En av de mest avgjørende beslutningene hun tar, er at hun må fortelle hva hun ønsket seg av ønskestjernen, eller svindelstjernen som hun kaller den nå. Da moren svømte over Den engelske kanal falt det en ønskestjerne over himmelen, og hun har aldri tidligere fortalt til noen eller sagt høyt hva hun tenkte da. På side 228 avslører hun hva hun ønsket seg.

Och önskan. Den är stark och säker, orden är tydliga och glittrande som badmössan, och den faller som stjärnan genom kroppen på mig

jag

önskar

att

*du**inte**klarer**det*

Det grafiske oppsettet skiller seg ut fra resten av romanen, fordi det er utradisjonelt og minner mest om et figurdikt. Det at ønsket hennes presenteres på denne måten, og ikke som en tradisjonell lineær setning, er kanskje fordi det er vanskelig å uttrykke på vanlig vis. Hun har sikkert skammet seg over dette i årevis, og det å si det, føles sikkert som å slippe ut trykket. Det grafiske oppsettet skaper en illusjon av noe som er lett og svevende på grunn av mellomrommene. Tyngdepunktet i oppsettet, og i ønsket, ligger nederst, i mageregionen. Vi leser det lineært, men det er bare ett ord per linje og de tre første står også langt ifra hverandre, mens de fire siste står mer samlet. Hun holder igjen i starten, og tar lange pauser mellom hvert av de tre første ordene, men når hun først er i gang, slipper det helt tak i talen hennes, og resten av ønsket formidles tydelig, men ikke for raskt, og fra å være kortpustet kan hun nå puste mer med magen. Kanskje det er lettere å si det på denne måten, for etterpå er det lett for henne å brenne alle postkortene og dagboken, lett å reise hjem igjen, i alle fall lett å fatte beslutningen.

Rytmen i datterens historie er ofte hektisk og kortpustet. Setningene er korte, ofte bare med et ord eller to, og ordene er ofte stemningsladde og dystre. Innholdet i historien hun bærer på presenteres gradvis og fragmentarisk og det avsløres ikke for mye med en gang. Etter hvert som historien skrider fram, og hun graver fram minner fra fortiden, ser både hun og leseren sammenhenger som ikke var der i starten. Utover i historien holder setningene et roligere tempo, lengden varierer ikke så mye mellom de veldig korte og de lange. Hun vet hva hun må gjøre og fortiden må gradvis få slippe tak i henne. Skyldfølelsen ønsket har ført med seg har virket hemmende på henne og på kroppen hennes. Det har satt seg som en skyldfølelse i kroppen, noe hun sier før selve ønsket, at «den faller som stjærnan genom kroppen på mig» (s. 228), men nå har hun fått det ut. Ønskestjernen er et symbol på hvor galt det kan gå når man vil noe uten å ane konsekvensene av det, og som man i ettertid føler skyld og ansvar for. Derfor kaller hun ønskestjernen for svindelstjernen nå.

Besluttomheten hennes kommer gradvis, og det første tegnet til besluttomhet og handling kommer på side 147 når hun sender et brev til Sally Bauer for å få mer informasjon om moren. På side 209 banner hun, på side 225 bestemmer hun seg for å røpe ønsket sitt da ønskestjernen falt over himmelen i 1983, og på side 231 brenner hun dagboka og postkortene før hun reiser hjem. De fem siste dagene i Dover handler i veldig stor grad om besluttomhet og handling, mens de 27 første brukes til passivitet, sorg og tankefullhet. Den siste dagen preges av en letthet og en erkjennelse av hva hun har vært igjennom de siste dagene og om hva hun har lært av det. Hun sier:

... skrikfågeln tjarar och tjarar: Om du hade klarat det? Om du hade klarat det? Om du hade klarat det? Jag vet. Det er ingen idé att tänka så. Jag kommer ändå inte att få veta. Du simmade din väg. Eller så drucknade du. En stjärna föll på Doverhimlen, jag önskade utan att tänka mig för. Livet bara händer. Det er som blommor. Som solsken. Som natten när den faller (s. 233-234).

Språket er lettere, ordene mer positive «[v]it himmel. Hetta ... Doverhimlen är vitskimrande, ljuset flimrar» (s. 233). Det hvite og det varme skaper følelsen av letthet og noe godt. Men det er først etter at hun har avvist skrikfågeln som maser og maser. Hennes erkjennelse er at «[l]ivet bara händer. Det är som blommor. Som solsken. Som natten när den faller» (s. 234). Det som skjer det skjer, men livet går videre allikevel. Alle problemer og grublerier, det som var hennes besettelse, har sluppet taket i kroppen hennes, fordi det er lite hun kan gjøre fra eller til, hun kan ikke stå til ansvar for andres handlinger, som morens forsvinning, og den forsvinningen har ingenting med hennes ønske å gjøre. Hun sammenligner livet med tre ulike ting eller fenomener som alle hører til i naturen, og det er noe med at naturen, den går sin gang, og det bør hennes liv også gjøre. Fornuften har kommet til en erkjennelse, og den fysiske kroppen responderer; språket endrer seg og hun kan endelig handle fritt.

3.2 Den metaforiske kroppen

Tidlig i romanen, allerede på første side, første avsnitt, tredje setning hører vi om skrikfågeln: «Måsarna flög i flockar över stranden, skrikfågeln svarade genast» (s. 11). Den varsler fare og ubehag og den er et symbol på den uro og sorg som har tatt bolig i datteren siden forrige gang hun var her i Dover. Først tror vi at det er en virkelig fugl, men etterhvert

skjønner vi at den eksisterer på flere nivåer. «I går hørde jeg skrikfågeln röst igjen. Helt kort på balkongen. Genomträngande, glasklar, jag är säker på att det var den. Sången: entonig, metallisk, ihålig. Som om den sjunger ur en syltburk» (s. 13). Den tar en liten pause, før den dukker opp igjen, og det er da vi forstår at den ikke bare er en virkelig fugl: «Skrikfågeln flaxar i bröstet när jag läser, stålvingarna bränner i lungorna hjärtat i bröstkorgen» (s.31). Den skaper uro, indre uro, ved at den ikke bare skriker, men den flakser også inni hennes kropp. Den har stålvinger, ikke bare vanlige vinger av fjær, men noe helt motsatt; hardt metall som brenner. Denne beskrivelsen forsterker det ubehaget den gir fordi ordene vekker negative assosiasjoner. Ubegagat forsterkes også ved at setningen mangler komma, og ramser opp vitale organer og kroppsdelar der den brenner.

Litt senere får vi vite når den dukket opp første gang. «Atlantresa 1983. Dagarna går och försvinner, Victory driver, himlen är fågellös. En av skrikfåglarna flyttar in i bröstet sedan, den slutar aldrig skrika» (s. 60). Den er for det meste tilstede i den delen av romanen som er fra 2001, altså når datteren er en voksen kvinne. I den første delen fra 1983 nevner hun fuglen på følgende måte: «... jag vet inte om jag kan höra skrikfågeln ännu, jag tror inte det» (s. 18). Den er et bilde på alt det vanskelige og ubegagelige hun bærer på, alt det som handler om morens forsvinning. Det er hennes samvittighet som skriker.

Hun sier også at «[f]ramkallningsvätskan verkar. Skrikfågeln värker i bröstet» (s. 35), hvor det å fremkalle også er en metafor for det å huske. Hun fremkaller bilder på netthinnen, minner, vonde minner. «Skrikfågeln skriker och härjar» (s. 36). «Framkallningsvätskan är stark och frätande» (s. 60). Både fuglen og fremkallingsvæsken beskrives i negative ordelag, og det er en vanskelig prosess hun skal igjennom i løpet av denne romanen, i løpet av hennes månedslange opphold i Dover sommeren 2001.

Gjentakelse er et virkemiddel som brukes ofte, også i forbindelse med skrikfågeln. Den flakser både over henne og inni henne, og er hele tiden tilstede og skaper dårlig stemning. Derfor er det nødvendig å bruke gjentakelse for å få fram dette maset den bringer med seg. I tre utdrag fra tre forskjellige steder i romanen, dukker skrikfågeln opp i den samme situasjonen, når seilbåten driver ute på Atlanterhavet etter at moren har forsvunnet, og den er sammen med andre fugler, alene, eller de andre fuglene er alene. På side 60 står det: «Atlantresa 1983. Dagarna går och försvinner, Victory driver, himlen är fågellös. En av skrikfåglarna flyttar in i bröstet sedan, den slutar aldrig skrika». På side 77 står det: «Atlanten 1983. Måsarna kommer inflygande, täcker himlen ovanför båten. Skriker entonigt.

Victory driver». Og til slutt, på side 115, står det: «Måsarna kommer inflygande, täcker himlen ovanför båten. Skriker entonigt. Victory driver och driver. En av skrikfåglarna flyttar in i bröstet sedan, slutar aldrig skrika». Dette er et eksempel på parallellisme, både grammatikalsk, semantisk og klanglig. Det er gjentakelse uten at det blir monotont, og akkurat nok variasjon til at vi kan gjenkjenne den samme hendelsen. Kroppen bearbeider minner på denne måten, litt huler til bulter, og så husker vi kanskje ikke ordrett det samme fra gang til gang, men kan gjengi det samme innholdet allikevel. Denne måten å fortelle på gir romanen et troverdig preg. Altså kan man bruke litterære grep som dette, for å vise hvordan kroppen bearbeider erfaringer.

3.3 Den grensesprengende kroppen

Et originalt trekk ved romanen, er det fragmentariske innholdet som presenteres i kortformene postkort, dikt og lister. To lister handler om skrikfågeln, en på side 71 og en på side 122. Den første har tittelen «INVENTERING AV SÅNT SOM SKRIKFÅGELN GILLAR ATT TUGGA I SIG» og den andre har samme tittel, unntatt «ATT TUGGA I SIG». Begge listene inneholder fem punkt med identisk innhold, men det er noe tilleggsinformasjon i den siste listen. Disse listene er viktige for romanens komposisjon; av det originale, det nyskapende og det kreative. Men det er også sentralt i forhold til hvordan minnene til datteren bearbeides, ved at hun gjentar mye av det samme innholdet men i en litt ulik form fra gang til gang. Bearbeiding av minner er en assosiativ prosess, hvor det ene lett fører til det andre, og så tilbake igjen, og på den måten kan vi også følge prosessen og føle oss like forvirret som datteren. Dette trekket ved romanen er dekonstruksjonistisk ved at biter og deler av helheten tas fra hverandre, for så å settes sammen igjen i en tilfeldig, eller en annen rekkefølge enn den kronologiske. På denne måten kan man skape en ny forståelse av hva som har skjedd og nye sider kan dukke opp og få plass. Dette kan minne om en collageteknikk, og for å få til det, må man tenke nytt, utradisjonelt og vågalt.

Akkurat som Ellen og Sally bryter normer og grenser, så gjør den navnløse datteren det også. Hun bryter en indre grense i jakten på årsak og skyld. Reisen til Dover er en metafor på den indre reisen, på erkjennelsesprosessen hun gjennomgår. Hun våger å snakke om det tabubelagte i mislykketheten til moren, og hun bryter tausheten for å forhindre og havne i samme mønster selv. Den grensen hun skal overskride er hennes egen indre grense, definert

av henne selv og familien, og som handler om alt det man ikke skal berøre, alt det man ikke skal snakke om fordi det er vanskelig, sårt og tabubelagt. Ordet selvmord, eller selvmordsforsøk, brukes aldri i romanen. Kanskje for å understreke det vanskelige og tabubelagte ved temaet. Knut Olav Åmås er direktør i Stiftelsen Fritt Ord, og skriver også regelmessig i Aftenposten. 1. og 11. mars 2015 skrev han om tabuer i det norske samfunnet, og som han mener det er på tide at vi tør å snakke åpent om, fordi «den eneste måten å gjøre disse temaene mindre følsomme og farlige på, er faktisk å snakke om dem». To av temaene han lister opp, samsvarer med temaer i romanen, og i datterens historie om moren: «Å angre på å ha fått barn [og] [å] være dysfunksjonelle og uegnede som foreldre». Datteren viser mot ved at hun tør dette, å bryte tausheten for å forhindre å havne i samme mønster selv – taushetsmønsteret. For det er mønstrene og systemene vi er en del av som kan hemme oss, ved at de får feste i kroppen. De kan også skape trygge rammer og forutsigbarhet, men når de hindrer en i å leve fritt, er det på tide å gjøre noe med det. Ellens løsning var nok ikke annet enn en desperat siste utvei, og datteren stopper det kroppslige ubehaget før det går så langt. Ingen kan stå til ansvar for andres handlinger, noe hun ikke var i stand til å forstå som barn, men gjennom kunnskap om moren, og om morens forbilde, skjønner hun hva som er viktig her i livet. Hun har foretatt en dannelsesreise, både metaforisk og konkret, ved at hun har turt å undersøke hvem moren hennes var – hun har lært om «den andre», og på den måten også lært om seg selv.

4. Personbeskrivelse av Ellen

Ellen er gift med Viktor og sammen har de to barn, en datter og en sønn. De bor i en by i Sverige, i et landlig beliggende hus omtalt som huset i Paradisgatan. Ellen har en hobby, en lidenskap og en besettelse; å svømme. Hun svømmer i en innsjø i nærheten av der de bor, men drømmer om et eget basseng i hagen. Foruten denne drømmen har hun også en drøm om å svømme over Den engelske kanal slik hennes store forbilde Sally Bauer gjorde i 1939. I 1983 får Ellen muligheten, og har med seg mann og barn, men greier ikke svømme over kanalen. Familien drar derfor ut på en seilas over Atlanterhavet, og ute på havet forsvinner Ellen.

4.1 Den grenseløse kroppen

Ellen vil sprengre grenser, hun er en annerledes mor, en mor som ikke bestandig er tilstede når barna vil det, og på mange måter kan hun sammenlignes med en pappa som er opptatt av karrieren, som alltid jobber, og som ikke har tid til å være sammen med barna sine når de ønsker det. Hadde Ellen vært en mann, hadde vi nok bare tenkt at det var greit, men fordi hun er en kvinne som har født disse barna, så hviler det et helt annet ansvar på hennes skuldre, hun har et annet sett av forventninger å leve opp til. Jorun Solheim kaller dette for en kjønnsymbolikk som er rotfestet i vår kultur, som en del av vår bevissthet, noe hun skriver om i boka *Den åpne kroppen* (1998); om at vårt moderne vestlige samfunn har klare forventninger til at det er kjønnsforskjeller, ikke bare de biologiske medfødte ulikhetene, men at vi, i egenskap av vårt kjønn, også har en bestemt plass i samfunnet, og dermed også spesielle oppgaver vi kan eller ikke kan gjøre. Det å snu på dette kaller hun å dekonstruere, og at det er nødvendig, for å tenke omvendt av det vi er vant til er den eneste måten å snu denne utviklingen, slik at det blir reelt at menn og kvinner har de samme mulighetene. Ellen prøver å snu på denne oppfatningen, hun prøver å bryte ut av en kultur, bryte et mønster, men uten å lykkes.

Ellen slipper ikke til med mange egne ord i denne romanen, annet enn i form av fjorten postkort som hun sendte hjem den sommeren hun forsvant. Postkortene gjengis med Ellens egne ord, de gjenfortelles ikke med datterens ord. De har også et autentisk postkortutseende

med stedsangivelse og dato, og flere av dem har også mottakerinformasjon i form av et navn, ofte et kallenavn, øverst, og til sist en avsenderinformasjon eller hilsen, ofte et kallenavn. Alle postkortene er fra Ellen til datteren og de er alle sendt fra ulike steder de har vært den siste sommeren, hjem til huset i Paradisgatan. To postkort, de siste hun skrev, ble aldri postlagt og sendt, men lå igjen i seilbåten. Et av disse er det første postkortet som presenteres i romanen. Innholdet i postkortene er en blanding av tradisjonell postkortinformasjon av typen hvor avsenderen har vært og hva avsenderen har gjort, men de har også et mer dagboksaktig innhold hvor Ellen deler tanker om barnas oppvekst, gir uttrykk for sin kjærlighet til barna og for sitt vanskelige forhold til mannen, Viktor. Postkortene har alle samme motiv, nemlig av Sally Bauer.

Gjennom fjorten postkort får vi høre Ellens egen stemme fortelle om det hun gjør, det hun tenker og det hun er opptatt av. Dette bildet nyanseres ved at datteren også forteller om moren i et tilbakeskuende perspektiv, sånn hun husker moren fra oppveksten. Postkortformatet bidrar til å understreke hvor begrenset plass Ellen har, både i familien og i samfunnet. I postkortene uttrykker hun seg, naturlig nok, kortfattet, men også hektisk, som om hun har dårlig tid, og innholdet varierer fra det trivielle til det helt personlige, fra det lette, sorgløse til det dystre, og overgangene skjer veldig raskt. Hun forteller om omgivelsene, om været, om hva de har gjort og hva de skal gjøre; altså tradisjonelt postkortinnhold hvor man avgir en kort rapport fra ferien. Men hun er også veldig personlig og intim og gir uttrykk for ting hun strengt tatt ikke trenger å fortelle sin tolv år gamle datter, og mange av tankene hennes kretser rundt døden, hun forteller om drømmer hun har, og hun forteller om hennes og Viktors samliv og sexliv.

Hun forklarer den mislykkede kanalsvømmingen på følgende måte: «Om det inte hade varit för strömmarna, de var starkare än jag, kom ihåg det barnen mina. Låt ingenting komma i vägen för er, nånsin, ni ska alltid göra det ni vill själva» (s. 80). Her er det en klar oppfordring til barna om å føre hennes verdier videre, om at det er viktig å bryte ut av flokken, at det er viktig å ikke la seg styre og begrense av samfunnets normer. Hun glemmer en viktig ting, en ting som Sally Bauer var opptatt av, at for å lykkes så må du ha støttespillere. Selv om både Ellen og Sally har hvert sitt solo-prosjekt hvor de er opptatt av enkeltindividets muligheter, så glemmer ikke Sally at de kollektivistiske verdiene også er minst like viktige. Enkeltindividene utgjør til sammen et fellesskap, og det er sammen vi kan skape endringer, altså må noen støtte deg i de valgene du tar for at du skal kunne lykkes og for at ditt framskritt skal bety noe for fler. Men Ellen sier: «...jag ligger här och försöker

läsa. Det är skönt när de andra är borta» (s. 81). Hun vil helst bare være for seg selv og greie seg selv.

Ellen forteller mye om døden; at hun tenker på døden og drømmer om døden, at hun er død eller at barna er døde. Som når hun ligger alene i seilbåten:

Ibland når jag ligger här och lyssnar får jag en känsla av att jag egentligen inte är kvar här längre. Att jag är död och att det där kluckandet som hörs är era röster. Så var det på Paradisgatan. Ibland när jag låg på vinden och lyssnade efter er i trädgården fick jag för mig att ni redan var döda. Eller att det var jag som var död (s. 81).

Eller på denne måten: «När jag vaknar på morgonen brukar jag undra om jag har dött under natten. Hur vet man när man verkligen är död?» (s. 82).

Døden er et gjennomgangstema i romanen, særlig i den delen hvor Ellen og datteren forteller. Datteren forteller om morens selvmordsforsøk som hun gjorde etter den mislykkede kanalsvømmingen. Kanalnatten kaller datteren den, hvor hun forlater det hun kaller nederlagsrommet på hotellet for å svømme på egenhånd, men når hun kommer tilbake til hotellrommet «är hotellspegeln blodig, H är ensam på balkongen, hänger över balkongräcket, ropar på mig, skriker så det skär om honom. De andra är borta» (s. 226). Når moren kommer tilbake til hotellet, er «[h]andlederna genomskinliga, blodstrimmiga. När ni kommer tillbaka är du vit i ansiktet, vinkar med genomskinlig hand, bandage om handlederna, går och lägger dig» (s. 227). Dette selvmordsforsøket nevnes ikke tidligere i historien, og dukker opp som et spenningstoppunkt på slutten av romanen, etter at vi har hørt om forsvinningen til Ellen. Og hva skjer? Hun er flink til å svømme, men kan hun svømme i land et sted eller har hun druknet? Svaret finner vi nok i Sallys del av romanen og ettersom Sally er et så stort forbilde for Ellen, tar hun nok alle råd fra Sally med største alvor. Sally skriver i dagboken sin at «[o]m nederlaget närmar sig; att vända och simma nedåt istället för framåt. Inåt, mot hjärtat av Kanalen» (s. 199). Ellen har nok svømt nedover, innover mot hjertet av Atlanterhavet. Sally betyr så mye for Ellen at hun også drømmer om å være Sally Bauer: «Jag tänker hela tiden på henne, på Sally, jag vaknar med henne och jag somnar med hennes ord i munnen. Och ibland när jag är på väg in i sömnen lämnar jag min egen kropp och går in i hennes motorlika» (s. 235).

Ellen forteller om en sterk kjærlighet til barna, men disse følelsene oppleves også som forvirrende og vanskelig å leve opp til. Hun vil være sammen med barna, men samtidig bare være alene. Hun forteller om en drøm hun hadde en natt, hvor bilen hun og barna satt i kjørte ut i havet og barna ble værende der, under vann, inne i bilen, mens Ellen svømte ut av bilen og forlot barna. «Jag kunde inte rädda er» (s. 86) sier hun, og man kan like gjerne spørre om hun ikke kan eller ikke vil.

Hun er ikke bare opptatt av å være en annen, men vil også være et annet sted. «Jag vill stanna här, jag skulle kunne bo här. Jag och barnen. Vi skulle kunna leva som fiskare» (s. 85), sier hun om en av havnebyene de er i. Hun vil også flytte nærmere havet, til Malmø, hun vil ha en egen loftsleilighet, ikke bare et eget loftsrom, og et eget basseng i hagen. Hun er i stadig bevegelse, rastløs og urolig. Hun avviser barna og mannen både verbalt og fysisk. Hun avviser datteren, og dette forteller datteren i sin del av historien:

Det är natt. Jag håller fast dig när du är på väg ut, jag hänger mig i dina tröjarmar, jag släpper inte.

- Gå inte, ropar jag och jag vet att jag är som H, klängande klistrande desperat, men jag kan inte sluta. Jag vill inte att du ska gå härifrån, jag vill att du ska stanna hos mig.
- Snälla!
- Släpp. Mig. Nu.

Din röst är helt lugn. Sedan ålar du dig ur tröjan och springer nedför trapporna. Jag vet inte varför jag håller fast dig, mitt ansikte är i den tomma tröjan sedan, stickigt och vått (s. 40-41).

Miljøet og omgivelsene hun er en del av preger henne på en negativ og begrensende måte. Hun er en ung kvinne med ambisjoner og de ambisjonene lar seg ikke helt uten videre kombinere med familieliv, i alle fall så lenge familien ikke støtter henne på den måten hun ønsker seg og trenger. Hun blir avvisende, ordknapp, tilbringer mye tid for seg selv samtidig som hun sliter med forventningene fra familien og omgivelsene om at hun ikke kan det, ikke kan isolere seg. På åttitallet i Sverige var det fortsatt ikke sånn at en ung kvinne, og spesielt en ung mor kunne gjøre hva hun ville. Kulturen hun er en del av setter spor i kroppen hennes. Hun er hele tiden i bevegelse, på sykkelen på vei til eller fra innsjøen, hun svømmer, noe hun ofte gjør om natten fordi det er da hun har tid, hun beveger seg mye rundt på egenhånd når de er i havnebyene, men når de seiler ut på åpen sjø finner hun ikke dette bevegelsesrommet hvor hun kan være for seg selv. Det er for trangt og begrensende for henne på seilbåten, akkurat som i samfunnet for øvrig, og løsningen blir å forsvinne. Hun kunne vært en foregangskvinne som var tidlig ute, som brøt samfunnets normer og ble et eksempel til etterfølgelse, som hadde åpnet noen dører for kommende unge kvinner, men så

går det ikke sånn. Datteren sier at hun mislykkedes fordi hun hadde favnen full av barn, og uten støtte fra mannen er det særdeles vanskelig å greie det hun vil.

Jorun Solheim mener at når vi tenker og snakker om kjønn, så er vi preget av forutbestemte holdninger, det hun kaller en symbolsk forestillingsverden, hvor kjønn kan sammenlignes med et mytologisk system. Dette er noe vi ikke er bevisste på, men som er en del av vår virkelighetsoppfatning og vår kultur. Solheim mener at vi ikke trenger å fornekte at det er sånn, men vi må heller ikke akseptere alle de gitte forestillingene. Hennes prosjekt er å se på

hvordan symbolske mønstre og kulturelle meningssammenhenger skapes og vedlikeholdes med utgangspunkt i kroppslige erfaringer, projeksjoner og forestillinger, gjennom vårt møte med verden og *de andre*. Men også omvendt: hvordan våre kroppserfaringer og kroppsuttrykk formes gjennom allerede etablerte symbolske meningsstrukturer – hvordan kroppen blir bærer av (ofte skjulte) kulturmønstre (s. 59).

I den kristne kulturtradisjonen råder også et kvinnesyn som er bestemmende for vårt syn på menn og kvinner. Kristendommen som en monoteistisk religion har en gud som er mannlig og hellig, og hvor ordet hellig har slektskap med ord som hel og helhet. Det urene ekskluderes fra denne dyrkingen, og dermed også kvinnekroppen hevder Solheim. Hun presiserer ved å si at «vår kultur har tradisjonelt dyrket to kvinnefigurer, den selvoppofrende mor og den kyske jomfru. Den første har oppgitt sin egen identitet, hun eksisterer ikke lenger for eller som seg selv, hun er ingen egentlig person, hun er et middel, et råmateriale som eksisterer for *de andre*» (s. 75). Her finner vi Ellen, i dette dilemmaet, hun vil være selvstendig, følge drømmene sine, men har for mange hinder i veien. Hun har ofret seg for mann og barn og er dømt til å følge opp disse, de andre. Dette er hun ikke tilfreds med, men finner ikke et språk og en uttryksmåte for å få sagt det, så hun lever heller med en utilfredshet til det ikke går lenger.

Et system, eller en struktur, i samfunnet som opprettholder stereotype oppfatninger om kjønn og foreldrerollen, er barnevernet. Ragnhild Fjellro skriver fast i Klassekampen i spalten «Feminist javisst», og 23. mars 2015 skriver hun om morsrollen versus farsrollen, og spør om man må være kvinne for å være en god mor? Hun viser til at det i barnevernet er sånn at mødre og fedre behandles systematisk ulikt. «I tilfeller der mor er rusavhengig eller psykisk syk hjelper barnevernet henne i mammarollen. Er det derimot far som sliter, da blir han bedt om å forlate familien sin». Dette handler om tillærte normer og sosiale forventninger til kjønn, og som begrenser oss. Omsorgsevner har ingenting med kjønn å gjøre, og Ellen hadde

behøvd hjelp til å takle morsrollen, ikke nødvendigvis fra barnevernet, men barnevernet er en samfunnsinstitusjon som forteller noe om det rådende synet på barneoppdragelse, foreldrerollen og familien. Ellen styres av sterke krefter som vil noe annet enn det hun allerede har, og blir dermed usikker på morsrollen. Denne forvirringen blir igjen hennes undergang, fordi hun ikke markerer tydelige grenser for hvem hun er og hva hun vil. Hun er både grenseløs og selvutslettende. Solheim skriver om en moderne form for grenseløshet i det hun kaller Den utbyttbare kombinasjonskvinnen, den som alle kan gå inn i, som ikke er tydelig definert, som sier ja til alt og alle – til morsrollen og ekteskapet, til egne ambisjoner og besettelser. Ellen definerer ikke tydelig hva hun kan og vil, fordi hun kommuniserer dårlig med dem hun har rundt seg, og fordi hun er fanget i et samfunnssystem som definerer kjønn først og fremst etter biologi.

4.2 Den språklige kroppen

Ellen har sine postkort, fjorten stykker, sendt fra havnebyene de har vært i den sommeren hun forsvant. Datteren skriver om postkortene: «Alla är de adresserade till mig på Paradisgatan, men det är inte alltid mig du tänker på när du skriver. Någon gång skriver du till en främling, det kan vara vem som helst. Till havet» (s. 78). Ellen har et behov for å uttrykke seg verbalt, men hun har vansker med det. Postkortene er korte, med mange korte setninger som tematisk er springende. Det første postkortet fra Ellen vitner om dette: usammenhengende innhold, en assosiasjonsrekke som avbrytes, og hvor det uttrykkes sterke følelser som svinger fra det positive til det negative. Postkortene nyanseres gjennom datterens fortelling om oppveksten, men det er i postkortene at vi hører Ellens egen stemme, hennes eget språk og uttrykksmåte. Det første postkortet i romanen starter sånn:

När du var mindre brukade vi spara dina körsbärskärnor i ett glas vatten bredvid din säng. På morgonen hade de förvandlats till körsbär.

Du var alltid så arg när pojken kom. Sedan blev han din.

Jag minns era sjukdomar (s. 32).

Det hun forteller om er minner fra da barna var små, og det er korte bruddstykker som ikke henger sammen, verken innholdsmessig eller i en fast rytme. I boka *Svart sol – depresjon og melankoli* (1994) av Julia Kristeva, skriver hun om hvordan man i språket kan merke spor av

depresjon eller melankoli hos en person ved at det mangler klang og er monotont. Ellen sitt språk er klangløst. Det er ikke vanskelig å se at Ellen er en person som lider av melankoli, bare ved å se på måten hun oppfører seg på, hennes konkrete handlinger og reaksjonsmønster, eller også en mangel på reaksjonsmønster, men det merkes også tydelig i språket hun bruker i postkortene. Kristeva skriver at kjennetegnet ved språket til den melankolske er bruk av «[e]n repetitiv rytme, en monoton melodi, [som]dominerer de brutte logiske sekvensene og omformer dem til gjentatte besettende litanier» (s. 47). Dette, sier Kristeva, skjer fordi

[r]ytmen i hele adferdsmønsteret er brutt, handling og sekvens har ingen tid, intet rom å realisere seg i. Hvis den ikke-depressive tilstand består av evnen til å skape sammenheng, er den depressive bundet til sin smerte, totalt ute av stand til å sammenføre, og dermed ute av stand til å handle eller snakke (s. 47).

Ellen er rastløs, urolig og i stadig bevegelse rent fysisk, men vi ser også at hun er det rent verbalt.

Videre i det første postkortet skriver Ellen til, og om, datteren, når hun forteller om en episode da datteren var åtte år og ikke turte å kjøre karusell på tivoli: «Jag kommer aldrig att glömma hur du så på mig där du stod kvar på marken och väntade. Ditt ansikte var så öppet och lättsårat och jag visste att det skulle tas ifrån dig. Det gjorde mig så sorgsen. Jag ville slå dig då för att du inte kunde försvara dig» (s. 32). Her uttrykker hun sterke kontraster og motsetninger i følelsene sine for datteren, at datterens forundring og beundring for moren både gjør henne trist, men også provoserer fram et sinne. Hun forteller videre i samme postkort om barna: «Ja, jag förstummas verkligen av er hetta för mig. Och ert barnsliga ljus. Det skulle kunna bära mig hur långt som helst» (s. 32-33). Her uttrykker hun bare positive følelser for barna og understreker at de betyr mye for henne. Så avslutter hun postkortet ved å hoppe til noe helt annet: «Jag minns kanalnatten, lanternan, era ljusa ansikten» (s. 33). Hun blander ulike minner og ulike tema i en blanding av både korte, ufullstendige setninger som står helt alene og lange setninger som følger hverandre tematisk.

Melankolikeren tror ikke på språket, sier Kristeva, språket er i eksil, og «... den deprimertes diskurs: repetitiv og monoton. Fordi det er umulig å sammenføre setningen, avbrytes den, den tømmes eller stanses» (s. 47). Språket kan være både velutviklet og korrekt, men det mangler ofte liv, sier hun.

Ordknapphet, og språklig og fysisk avvisning er Ellens uttryksmåte. Datteren forteller om en gang hun hang i morens arm en natt hun skulle ut å svømme. Datteren sier at moren må bli, og moren svarer: «Släpp. Mig. Nu» (s. 41), med helt rolig stemme. Morens få, men bestemte ord, tydeliggjøres gjennom tegnsetting, ved at det er punktum etter hvert av de tre ordene. På den måten får det semantiske innholdet hjelp fra det syntaktiske til å forsterke alvoret i den kroppslige avvisningen. Hvis det hadde vært en fullstendig setning, hadde betydningen ikke blitt understreket like tydelig, fordi uttalen blir annerledes; både lengden i uttalen, trykket og tonefallet endrer seg fra å si en sammenhengende setning med tre ord, til å si bare tre korte ord.

Taushet er også en måte å utrykke seg på, enten fordi man ikke kan eller vil si noe. Tausheten er også en form for avvisning, og mellom Ellen og ektemannen er det taust. I et av postkortene skriver Ellen:

Viktor pratar så mycket. Det är kartorna och de långa listorna med saker vi måste köpa. Jag har mina solglasögon och för honom räcker det att jag nickar lite ibland. Du är snäll du som lyssnar och petar intresserat bland kartböckerna. Det är jag som borde göra det där, jag vet. Men han säger ingenting om kanalen, det behöver han inte, vi vet ju båda två att han har vunnit (s. 80).

Viktor og Ellen har et kjølig, og om mulig, anstrengt forhold. Det er lite verbal kommunikasjon dem imellom. I et av postkortene forteller Ellen om at hun og Viktor har hatt sex på stranden en natt: «Viktor och jag har legat med varandra igjen. Det var hemskt ... det var bäst att få det gjort. Det blir enklare då mellan mig och Viktor i flera dagar efteråt» (s. 83). Det at hun bruker adjektivet hemskt for å beskrive en seksuell opplevelse, vitner om at hun ikke er i stand til å nyte, at hun ikke gjør dette for sin egen del, eller deres del, men at hun lar seg overtale mer for husfredens skyld, fordi mannen vil. Videre forteller hun at etter at de hadde sex på stranden gikk hun ut i vannet og svømte fra stranden og tilbake til seilbåten, og når Viktor kom tilbake, lenge etter, spør han heller ikke hvor hun ble av. De snakker aldri om hendelsen igjen. Hun forteller at han er besatt av seilplanene, snakker mye om det, og er tilfreds med at hun svarer ham med enstavelsesord. Det er det hun kan. Hun rommer ikke mange ord, hun vil bare bruke kroppen til å svømme med, ikke snakke.

Forholdet mellom ekteparet er ikke så godt, for de er begge opptatt av hver sin besettelse; hun vil svømme alene og han vil ha med familien på seilas. De har et forhold preget av

konkurranse hvor de ikke gir hverandre rom, og heller ingen forståelse. De er to sterke personligheter som kjemper om plassen og oppmerksomheten og det mangler fortrolighet mellom dem. Viktor trekker vinnerloddet, og kanskje er det gitt på forhånd, i egenskap av hans kjønn og hans navn. Viktor betyr seier, båten hans heter Victory og han er mann – han har alle odds på sin side, mens Ellen trekkes ned av Viktor. En dialog mellom ekteparet, gjengitt av datteren, hvor de diskuterer Ellens kanalsvømming, viser nettopp det:

Viktor:

- Finns inget som säger att du klarar det.

Du:

- Finns inget som säger att jag inte (s. 166).

Hun repeterer det han sier, men uten å gjøre det til sitt eget. Hun legger ikke til setningen den betydningen hun vil, fordi hun bare gjentar første del av mannens setning, «[f]inns inget som säger att ...», og der Viktor slutter med «du klarar det», avslutter Ellen med «jag inte». Setningen hennes er, i motsetning til hans, ufullstendig. Den mangler semantisk betydning når syntaksen er ufullstendig, og det blir uklart hva hun egentlig mener. Det finnes to nektingsadverb hos henne, inget og inte, men bare ett hos ham, inget. Det virker som om han får det negative til å vokse, å forstørres i henne, uttrykt i en setning hun bare kopierer og ikke har skapt selv. Hun har verken konstruert syntaksen eller semantikken og derfor står hun også fast. Det positive i hans setning, klarar det, utelates hos henne, fordi hun ikke tror på seg selv når han ikke tror. Han holder henne igjen språklig, og dermed også fra å lykkes med svømmingen.

4.3 Den metaforiske kroppen

Flere steder i romanen, hjemme i Paradisgatan, i Dover og om bord i seilbåten, bruker datteren klesplagg for å beskrive moren. Dette er et metaforisk uttrykk for at hun opplever moren bare som et omriss, uten innhold, fordi Ellen ikke greier å være den moren og den ektefellen hun ønsker. Hun har sin besettelse, låser seg inne i loftsrommet og barna ser henne sykle av sted for å svømme.

Første dag i Dover i 2001, forteller datteren om moren etter at de gikk i land etter den mislykkede svømmeturen over Den engelske kanal i 1983: «Klockan var halv sex på morgonen. Det är alldeles ljust när vi kommer tillbaka till hotellet. Alldeles kallt och ljust av nederlag. Jag försöker säga något, men det är ingen som svarar. Din höstkappa smattrar i vinden, den slår efter mina händer när jag vill visa något» (s. 12). Spenningen stiger for hver setning og atmosfæren endres også for hver setning. De to første vitner om ro og harmoni med en lys morgen, men i tredje setning får morgenlyset en annen betydning; lyset er kaldt av nederlag. To negative ord dominerer over det ene positive. Så er det ingen som svarer, altså ingen ord til å kommunisere med i denne situasjonen, som er ladet av spenning og veldig trykkende. Det er ikke moren som slår etter datterens hender når hun prøver å få kontakt, men det er morens høstjakke som blåser i vinden. Moren er ikke et individ, en person, men noe flyktig som ikke snur seg, som ikke sier noe, men som bare går, som er avvisende. Høstjakken er en metafor for at den moren er, den er skjult, fordi hun ikke greier å leve opp til forventningene fra mannen, fra barna, fra seg selv, fra miljøet hun lever i. Høstjakken er et skjulested, noe man tar på seg, tar rundt seg for å holde varmen, for å verne seg mot vind og vær og ytre påvirkninger. Alt hun vil er å svømme, å få være i fred for å svømme. Det at ordet jakken er sammensatt av to ord; høst og jakke, forteller noe om både klesplagget og om moren. Høsten er tiden for å visne, gå i dvale og det er det Ellen til slutt gjør. I tillegg forteller det noe om hvor mistilpasset Ellen er, fordi hun svømmer i juni, altså er det fortsatt lenge til høsten kommer som årstid, men for Ellen har høsten nå kommet og det er tid for dvale. Hun understreker nederlaget gjennom valg av jakke og klesplagget, det ytre skallet, understreker følelsene hun bærer på, høsten hun har inni seg.

Når Ellen forsvinner fra båten henger badekåpa hennes igjen i relingen på båten og det ligger oppkast på dekk. Hun etterlater seg skallet sitt og avfallet sitt, men tar med seg det som er identiteten. Stemningen er dyster og ute av kontroll fordi det er så mange fugler som flyr over båten, som skriker og angriper. Barna roper etter mamma og Viktor roper etter ÄLSKLING! mens det lukter oppkast, tang og mørke. Når moren forsvinner, mister resten av mannskapet, familien, retningen, og etter å ha drevet ute på havet en lang stund, vender de seilbåten mot land og gir opp seilassen. Ellen har vært en helt nødvendig del av dette fellesskapet, men har aldri forstått det eller hatt opplevelsen av det, men når hun forsvinner, så går også familien, restene av den, i oppløsning og mister retningen.

Som nevnt tidligere, er det en gang datteren prøver å holde igjen moren på vei ut for å svømme, og hun blir stående igjen med bare genseren hennes. Dette fysiske uttrykket har

også en metaforisk betydning. «Sedan ålar du dig ur tröjan och springer nedför trapporna. Jag vet inte varför jag håller fast dig, mitt ansikte är i den tomma tröjan sedan, stickigt och vått» (s. 41). Moren gjør det hun syns hun må gjøre; å følge sin egen stemme, sitt eget driv, og forlater datteren hjemme fordi det viktigste for henne er å svømme. Datteren står igjen uten moren, men har gensen, det tomme skallet, som stikker og er vått. Det er alt hun får, og at det ikke er nok, forstår vi gjennom bruken av adjektiv når gensen beskrives. En genser som stikker og er våt, er ingen behagelig genser, og den vitner om det vanskelige forholdet mellom mor og datter, den tomheten som er mellom dem er den tomheten som finnes i gensen.

Andre metaforer som brukes om kroppen i romanen, er når den sammenlignes med en maskin. Kroppen til Ellen er velfungerende, lykkelig, jobber nesten automatisk og manisk når hun kan drive med det hun brenner for. Dette er en metafor som brukes både om Sally og Ellen, for å understreke et fellesskap. Det er datteren til Ellen som bruker metaforen når hun beskriver en lykkelig tilstand hos moren: «Hela cykelvägen hem berättar du, din röst är som en maskin där framme. Benen som trampar är också en maskin, en maskin precis som dina fjärilsarmar crawlarmar när du gör dina längder i sjön» (s. 30).

Ellen har stiftet familie med mann og to barn og representerer sånn sett det svenske samfunnets ideal om kjernefamilien som et minisamfunn. Ytre sett har hun lyktes med det, men allikevel lyktes hun ikke når hun skal svømme over Den engelske kanal, fordi strømningene er for sterke. Noe holder igjen, og strømningene kan være en metafor for familien som vil at hun skal være mamma og kone på en annen måte enn det hun vil. For hun vil ha tid og rom til å svømme, barna vil ha oppmerksomhet og en å leke med, mannen vil at de skal ha et felles prosjekt som å seile over Atlanterhavet. Samfunnets normer, strømningene i samfunnet, sier at likestilling er viktig og at kvinner skal ha de samme mulighetene som menn, det er bare det at det ikke er sånn i praksis. Mange kvinner opplever det samme som Ellen, at de ikke har de samme mulighetene som menn, fordi de føder barn som skal oppdras. Nederlaget Ellen opplever etter denne mislykkede svømmeturen setter spor i kroppen hennes, og hun blir mer og mer ordknapp og trekker seg mer og mer unna de andre, helt til hun forsvinner fra seilbåten, for så aldri å vende tilbake. Ellen splittes mellom to krefter, mellom det tradisjonelle; barna, mannen, familien, og mellom det utradisjonelle; besettelsen og svømmingen - og disse to kreftene lar seg ikke forene. Dette er Ellens dilemma, og det gjør henne ulykkelig.

5. Personbeskrivelse av Sally

Sally Bauer er både en virkelig person og en romankarakter. I hennes virkelige liv var hun en svensk svømmer, som levde fra 1908 til 2001, og hun var den første skandinav til å krysse Den engelske kanal i 1939. I romanen *Happy Sally* gjentar hun de samme svømmebragdene, men som fiksjonskarakter. Vi møter henne i dagboken hennes som 27-åring i 1938 hvor hun i starten sier hun har lagt konkurranser på hylla, etter en kort karriere som kortdistansesvømmer. Nå svømmer hun for gledens skyld samtidig som hun jobber som svømmelærer. Dette endrer seg når hun treffer Marguerite. I dagboken til Sally fra 1938-1939 får vi lese om hennes utvikling fra å være usikker på egne evner, til å bli mer og mer selvsikker og etter hvert også kynisk. Dagboken til Sally befinner seg i Ellens veske, og datteren vet ikke hvordan den kan ha havnet der. Dagboken gjengis i fire deler, og vi ser en tydelig utvikling hos Sally i disse delene. Datterens plan er å kontakte Sally for å levere tilbake dagboken, og for å fortelle om moren, men mens hun er i Dover og tenker både bakover og framover, så leser hun i avisen at Sally Bauer er død. Dagboken brennes på stranden i Dover i stedet, og med det kan kanskje datteren til Ellen komme videre i livet, samtidig som hun fullfører Sallys ønske om at den ødelegges.

5.1 Den språklige kroppen

Språket og uttrykksmåten til Sally er mer av typen normalprosa enn det som preger Ellens og datterens språk. Hun bruker stort sett et alminnelig og hverdagslig språk og ordforrådet er deretter. Sally leker seg ikke med språket på samme måte som datteren gjør; metaforene og sammenligningene er færre, og rytmen og gjentakelsene er mer nøkterne. Et fellestrekk ved hennes og Ellens språk er at de beskriver kort om opplevelser fra hverdagen; de har begge korte avsnitt, det er sjelden at en og samme episode utbroderes veldig, eller gjentas, slik som datteren ofte gjør. Innholdet er springende hos både Sally og Ellen, men der Ellen ikke kan, så er det mer en personlig stil over dagboksformen til Sally, tilpasset sjangeren. Sally skriver dagbok for sin egen del, uten tanke for at andre skal lese den, hun trenger ikke overbevise noen om noe, for dette er hennes private rom. Dagboksformen har en stiltone hvor man kan uttrykke seg fritt og usensurert, og som dermed gir Sally stor grad av frihet. Dette kan tolkes som et retorisk grep fra både datteren og forfatteren. Sally trenger dette i sitt virkelige liv for

å greie det hun vil, og det kan en forfatter understreke ved at hun kommer til orde i en såpass personlig form som en dagbok er. Forfatteren lykkes også i å vise mer enn bare bragdene, fordi vi også får tilgang til det bakenforliggende ved alle prøvelsene, særlig de følelsesmessige, som Sally opplever i denne toårsperioden gjennom den vanskelige veien mot målet. Datteren reiser til Dover med dagboken i bagasjen, og hun kunne valgt å si bare det, eller gjengitt deler etter eget behov, men hun gjengir hele dagboken i sin opprinnelige form, som en hypodiegetisk del av hele den historien som romanen utgjør. Denne delen utfyller og nyanserer hovedhandlingen og har en tematisk funksjon; både en forklarende funksjon og en handlingsfunksjon. På den måten får datterens historie mer troverdighet, fordi vi får flere perspektiv på morens forsvinning. Både datteren selv, og leserne, får innblikk i flere sider ved det å være besatt. Alt det Ellen ikke greide å uttrykke verbalt, eller tydelig nok, mens hun levde, kan komme til uttrykk gjennom lesningen av Sallys dagbok. Den enes språk kan fungere for begge. Den enes språk kan hjelpe den andre til å uttrykke seg, og til slutt, for at andre, datteren eller leseren, også forstår bedre.

Narrativt perspektiv er orienteringspunktet til fortelleren basert på ordvalg og rom og tid. Altså at «[d]et narrative perspektivet dreier seg ikkje berre om forteljarens *visuelle persepsjon* av hendingar og personar, men også korleis ho eller han *presenterer, opplever, vurderer og tolkar dei*» (Lothe, s. 51). I dagboken gir hun uttrykk for sin ambivalens gjennom sine tanker om prosessen hun gjennomgår for å bli en dyktigere konkurransesvømmer og samtidig ha et privatliv; om tro og tvil og det sterke og det svake. Kjennetegn ved språket er en brå utvikling som kan ses i bruken av adjektiv og ordvalg, her er tydelige sympatier og antipatier, en råskap, sterke følelser og kontrollerte følelser, og en dobbelthet mellom den hun er og den hun vil være -fra usikkerhet og anonymitet til kynisme og berømmelse. Hun skriver til seg selv, om seg selv, og det er ikke ment for noen andre. Hun sier flere steder at hun burde brenne dagboka, men det gjør hun tydeligvis ikke. Det er fortalt kronologisk, men også med tilbakeblikk fordi det er minner, man tenker og reflekterer mens man skriver. Her er det lite replikker og lite dialog, men desto mer handling. Det viktigste for Sally er det kroppen kan brukes til, og da må hun fortelle om hvordan kroppen hennes fungerer, på godt og vondt. På denne måten tydeliggjøres også hennes egne synspunkt, hennes ståsted og verdier om kroppens bruksverdi. Hun er en handlingens kvinne, og det er kroppen hennes som er i fokus, noe som gjenspeiles i det uttrykte i dagboken.

Denne brå utviklingen ser vi særlig i forholdet mellom Sally og Marguerite, hvordan de påvirker hverandre på godt og vondt, hvordan følelsene de har for hverandre utvikles, men holdes skjult for omgivelsene, og til slutt ofrer de hverandre. Følelsene til Marguerite er alltid positive, men det er alltid et men, alltid noe annet som står i veien; Kanalen og svømmingen, med den berømmelsen og hyllesten det gir.

Sally og Carla er venninner og gjennom Carla introduseres Sally for Marguerite. Allerede på første side i dagboken beskrives dette første møtet mellom Sally og Marguerite, og Sally opplever det som kjærlighet ved første blick «... jag kunde inte ta ögonen ifrån henne» (s. 48). Marguerite beskrives som en veldig spesiell jente, hun kler seg som en mann og ter seg som en mann. Hun har gjort det bra innen sprangridning, vunnet et stort internasjonalt mesterskap, men bruker nå tiden sin på å lære opp andre. Hun er en talentspeider, og oppmuntrer Sally til også å konkurrere som svømmer, ikke bare undervise og trene for egen del. En kveld Sally og Marguerite er sammen, sier Marguerite: «- Du skal bli någon, Sally Bauer, viskade hon och strök med min hand över sitt ansikte, du ska göra Engelska kanalen nästa sommar» (s. 52). Denne skråsikre og overbevisende talen fra Marguerite betyr mye for Sally, både ordene og berøringen. Marguerite spiller på etos og patos i måten hun tiltaler og henvender seg til Sally på her. Det å etablere et forhold til en du knapt kjenner, men som du ser et potensiale i, kan være vanskelig, men ikke for Marguerite. Hun tar kontakt ved å vekke følelser, og ved å fremstå som tillitsfull, gjennom kroppsberøringen og bruken av både personlig pronomen, du, og egennavnet Sally Bauer, når hun skal fortelle det hun vil fram til. Ikke bare fornavnet brukes, men også etternavnet, som får understreket det personlige i kontakten. Bruken av etternavnet virker formelt og seriøst. Marguerite hvisker ordene, altså sitter de nær hverandre, så nær at en fysisk berøring også er mulig. Det kroppslige, gjennom bruken av både verbal- og ikke-verbalspråklige virkemidler brukes aktivt av Marguerite for å tydeliggjøre for Sally hvor viktig dette er, og når man utsettes for begge deler samtidig, så er det vanskelig å ikke bli overbevist. Hun handler på to måter samtidig, og vet at det er forførende og sterkt. Hun berører fysisk og mentalt, sier de rette tingene på den rette måten, og derfor blir dette møtet helt avgjørende for Sallys utvikling.

Marguerite blir et forbilde og en mentor for Sally, men etter hvert som Sally får mer og mer tro på egne evner, ofrer hun Marguerite. I deres første møte er de tre venninnene ute på isen, og Marguerite hopper mellom noen isflak og ned i vannet fordi hun vil trene på livredning, og Sally er full av beundring fordi Marguerite virker så avslappet og modig. «Aldrig att jag hade vågat mig i som hon»(s. 49). Etter hvert som de ser mer til hverandre og vennskapet

utvikles, beskriver Sally sine tanker om dette i dagboken: «Hon verkade så säker när hon talade om sig själv på det där sättet, jag tänkte på mig själv och min misslyckade kortdistanskarriär, det var som att allting jag tog i föll isär i mina händer. Men det ville jag inte visa för henne, istället framställde jag mig själv som övertygad och orädd» (s. 51). Dette er et eksempel på både den ytre og den indre ambivalensen hun kjenner. Hun er redd, men vil ikke vise det, spesielt ikke overfor Marguerite. «Inför henne ville jag framstå som ett ess i allt jag tog mig för» (s. 136), sier hun.

Sallys tanker utvikler seg fra å være usikre til å bli skråsikre, når hun skriver at «... jag kunde inte tänka mig att leva som en som misslyckats. Det fanns bara ett alternativ för mig. Att klara det. Det ända som räknas» (s. 53), og «[j]ag vill för mycket, är högfärdig inuti, även om jag inte visar det. Jag vill universum, allt, jag vill slå karlarna» (s. 55). Hun viser at hun er skråsikker, og målet hennes er at «[e]n dag ska jag krossa Kanalen, det brinner i meg av högfärd» (s. 55). Det at det brenner av stolthet inni henne gjentar hun to ganger, for å understreke både viljen og kreftene som bor i henne.

Hun greier til slutt å svømme over Den engelske kanal, men det har sin pris. Marguerite forlater henne for godt, venter ikke på henne når hun svømmer i land, men etterlater seg kun et telegram skrevet i nøktern stil. Sally reagerer igjen ambivalent, og viser at dette vennskapet og forholdet har vært særdeles viktig for henne, men at det er andre ting som også er viktigere. Hvorvidt det var et riktig valg å ofre kjærligheten for berømmelsen, får vi aldri vite, men de settes opp mot hverandre som en sterk kontrast: «Min Marguerite, det enda som räknas egentligen. Om det inte vore för Kanalen» (s. 195). Og «[j]ag har förlorat det mest dyrbara jag någonsin ägt, min dyra Marguerite, ändå ångrar jag mig inte. Jag skulle välja Kanalen igen och igen om någon gav mig chansen att dra tiden tillbaka» (s. 203). Hvorfor denne strekningen er så viktig er nettopp fordi den er ekstremt krevende, med store tidevannsforskjeller og mye strømminger. Det er en stor bragd å greie det, og det blir en besettelse som gjør at Sally virker kynisk i sitt offer av kjærligheten til et annet menneske, noe hun gir oss innsyn i ved at hun skriver så ærlig om dette følelsesmessige dilemmaet i dagboken. Besettelsen har en kroppslig forankring, og hun beskriver det som at «Den sätter sig i blodet, Kanalen, jag måste göra det igjen» (s. 205). Den er i blodbanen og sirkulerer inni henne hele tiden. Det er sterke indre krefter som gjør henne i stand til å svømme på den måten hun gjør, og gjennom bruken av ordene blod, kanal og gjøre, så forbinder hun den indre bevegelsen med den ytre; kreftene som sirkulerer inni henne kan brukes på en positiv måte.

På slutten av dagboken, når hun har lykket med å svømme over den engelske kanal, skriver hun at «[h]uvudsaken är att någon tror på en» (s. 199). Sally har vokst opp med en mor som alltid har sagt: «- Stackars stackars Sally som har så högtflygande planer. Sådana mörka knivbladsord, det var min mamma som sa så. Hon var en mästare på att ta ned oss på jorden» (s. 53). Hun beskriver morens ord på en spesiell måte, og det er en av svært få ganger at hun skaper et nytt ord, knivbladsord, for språket hennes er stort sett fritt for denne måten å uttrykke seg på. På denne måten understreker hun veldig tydelig hva hun mener om sin egen mors manglende støtte. Ord som sammenlignes med et knivblad og som i tillegg er mørkt, er ord som gjør vondt, ord som gjør skade på kropp og sinn. Hun beskriver effekten ordet har på kroppen ved å koble ordene sammen til ett. Mangel på støtte opplever hun også da hun skal gjennom tollene i England, på vei til Kanalen, og hun må fylle ut en innreiseblankett om årsak til oppholdet. Dette forteller datteren om i sin del (s. 90-91), at Sally skriver: Swim the Channel, men blir ledd av av tollbetjentene. Til slutt slippes hun igjennom, med en liten språklig endring i innreisedokumentet, ordet Trying legges til. Denne hendelsen tenker Sally på når hun nærmer seg land i Dover, uten å gjenfortelle det ydmykende som skjedde i tollene. Hun sier kort og godt: «detta märkliga ord, «trying»... Jag försöker inte, jag krossar Kanalen» (s. 200). Dette understreker hvor viktig Marguerite er for Sally, nettopp fordi hun oppmuntrer og tror på henne. Hun har nå kommet til et punkt hvor hun ikke lenger lar seg hemme av at andre ikke tror på evnene hennes.

Sally har sex med en mann på en fest, og det beskriver hun på denne måten: «Med milt våld drog jag ned honom i snön... Vaga protester kom ur honom, men jag kunde inte ta någon hänsyn till dem» (s. 93-94). Hun sier ingenting om at hun opplever nytelse, som når hun har sex med Marguerite, og hun tar heller ikke hensyn til at hun er hardhendt, bare registrerer kort at hun er det. Dette er ikke sex som involverer to likestilte parter, mer som at hun tar det hun vil ha for egen del. Hun blir gravid, og om det har hun følgende å si: «Min kropp var inte gjord för det» (s. 98). På dette tidspunktet skal hun svømme over Kattegat, men greier det ikke. Hun skylder på fosteret hun bærer på, og sier at «det var svært med ett riktigt foster som förgiftade min kropp inifrån» (s. 100). Hun velger å fjerne fosteret fordi: «[...] ingenting hade kunnat beröra mig mindre när främlingen äntligen var ur kroppen på mig. Pojke eller inte, ovälkommen var han» (s. 102). Kroppen er hennes redskap, hennes middel for å nå målet. Beskrivelsen av fosteret som en forgiftning, en fremmed og en som er uvelkommen, er sterke ord om en uskyldig part og uvant å høre noen si, samtidig som mange sikkert kan oppleve det på denne måten også, ved at et foster skal ta bolig og vokse inne i en

annens kropp. Dette er utsagn som allikevel passer i en dagbok, for de er ikke ment for andre. Effekten av dette språket og denne ordbruken, gir leseren blandede følelser. Det er lett å se med beundring på det hun har gjort, svømmebragdene, men det er vanskelig å forholde seg til kynismen hennes som noe annet enn negativt. Samtidig skaper denne kontrasten mellom det positive og det negative, det sterke og det kyniske, det ytre og det indre, en spennende lesning av Sally, fordi hun viser oss et sammensatt menneske. Dagboksformen viser oss en kroppslig besettelse på godt og vondt, med mange nyanser – alle nyansene som skaper et menneske, og som leser må vi også kunne erkjenne at det er sider ved helten som vi ikke liker, som vi må bruke tid på å akseptere, men som vi kanskje kan kjenne oss igjen i – det å ville noe så sterkt at vi må ta vanskelige valg, og det at vi av og til kan tenke og handle uten hensyn til andre enn oss selv.

Sally forstår så altfor godt at en god fysikk henger sammen med en sterk psyke. Hun må være konsentrert og fokusert på en ting om gangen. «Blodet hade stillat sig, och kroppen gjorde mig till viljes» (s. 102), sier hun etter endelig å ha lykket med å svømme over Kattegat. Sterke følelser, og kanskje tanken på at hun skal slå seg til ro, etablere en familie med all den tid og krefter det tar, setter henne ut. Hun er nødt til å prioritere, og de sterke følelsene for Marguerite setter henne også til dels ut av spill, noe Marguerite også forstår. Hun kan lett havne i ubalanse, mens det hun trenger er balanse, flyt, samspill mellom alle kroppens deler, styrke og enhet for å lykkes. Men alt dette hindrer henne ikke i å ville ha, og å prøve å ha, mer gjennom et forhold til Marguerite.

5.2 Den metaforiske kroppen

Sally bruker metaforer for å beskrive omgivelsene, sin egen kropp, prestasjonene hun gjør og forholdet og kjærligheten til Marguerite. De brukes både for å betegne det positive og det negative. Hun bruker metaforer ved å sammenligne handlingene sine med omgivelsene, ved å vise samspillet mellom kropp og rom.

Den mest sentrale og gjennomgående metaforen hun bruker om sin egen kropp er at den sammenlignes med en motor. Ordet motor har slektskap med ordet motorikk, og det er noe hun har god kontroll over. Kroppen min, «den var bara ett redskap, en motor» (s. 98), sier hun som begrunnelse for hvorfor hun fjerner fosteret. Hun leser en avisartikkel om seg selv,

hvor det står at hun svømmer så raskt at skummet pisket rundt de kraftige bensparkene. Positiv omtale som dette, får henne til å tenke at «[j]ag kände mig så stark när jag läste det, oövervinnelig. Som en maskin, en motor» (s. 137). Når kroppen fungerer dårlig, sier hun: «Jag ville att den skulle vara som en motor, som teknik» (s. 99) Hun beskriver også egen svømming som at «[j]ag simmar som et urverk» (s. 198). Mens motoren er det som holder det hele i gang, så er urverket alle de små detaljene som også må være velfungerende inne i en motor. I stedet for å si at hun går som en klokke, så viser urverket til alle de små detaljene som ligger bak, de vi ikke kan se, men et urverk tikker og går, jevnt og stødig.

Både hun og andre refererer til dyr for å beskrive kroppen og prestasjonene hennes. Moren sier at hun har fått tyrenakke av all svømmingen. To barn omtaler henne som en hai. Selv identifiserer hun seg med en edderkopp som hun sitter og stirrer på. «Jag spionerade på vattenspindlarna som sprang över ytan, jag tänkte att om man hade en sådan kropp vore en kanalsimning avklarad på en kafferast» (s. 139-140). Dyr som er store og kraftige som en tyr, fryktsomme som en hai eller raske som en edderkopp, brukes alle som symbol på både de kreftene hun har og de hun ønsker mer av.

Det er en ting hun plages med og det er hodepine, som om kroppen hennes har et indre liv hun ikke kan kontrollere. «Den var som en glödlampa i huvudet» (s. 99), noe hun forbinder med det å være mislykket og som et tegn på svakhet. En lampe som lyser, brenner og irriterer. Kroppens indre liv har også drømmer, og i perioder merker hun besettelsen godt i at nattesøvnen forstyrres av drømmer om svømming og seire, så mye at hun må ta sovetabletter. Hun beskriver dette som at «... jag har en urmakarbutik och en kanal i huvudet...» (s. 142). Kroppen kan altså fungere smidig som et urverk når hun svømmer, men det kan også ha en forstyrrende effekt, når hun omtaler det i flertall det som tikker inni henne. Når det bare er ett, har hun kontroll, fordi det er hennes verk, men en hel butikk blir for mye, og den rommer for mange uromomenter. Besettelsen er ute av kontroll, ute av proporsjoner fordi hun vil for mye for raskt. Urmakerbutikken kobles sammen med kanalen og handler om svømmingen. Som et resultat av industrialiseringen og moderniseringen av samfunnet, oppsto også et nytt menneskesyn som er tydelig når man leser om Sally. Det handler mye om effektivitet og produktivitet på en raskest mulig måte for henne – og da blir hun som en maskin. Skårderud skriver om dette i boka *Kroppstanker* (1998):

Når kroppen er en maskin, er den også underkastet maskinell tid. Det er nettopp en ny tidsoppfattelse med fabrikkfløyten som behersker arbeiderens dag. Dette påvirker

kroppen som en sosial kropp. Den rykkes ut av tidligere produksjonsfellesskap, og blir i større grad en ensom gjenstand som tilhører andre (s. 56).

Sally tilhører kanalen og besettelsen, og lar seg styre av den. For når kroppen skal fungere som arbeidskraft, blir det ikke rom for nytelse og kjærlighet.

Kjærligheten beskrives ofte som et lys; et lys som er rundt personer og som er inni henne. Lyset deles mellom to; Marguerite og kanalen. I starten av dagboken er det Marguerite, så blir det kanalen, før det til slutt er begge to som representerer lyset og det positive. Men for mye lys kan også blende deg, og til slutt vet ikke Sally lenger om hun velger å følge riktig lys. Hun velger kanalen, men sørger også over tapet av det andre lyset, Marguerite, men angrer seg ikke. Kjærligheten blir derfor en besettelse som lyser, og til slutt blander.

Første gang hun beskriver lyset, er det i omgivelsene, der Marguerite er når Sally kikker på henne. «Ljuset var vitt ur björkarna...» (s. 95), som om det er noe som Marguerite skaper eller forårsaker. Neste gang lyset nevnes, er det helt konkret i en replikk fra Marguerite, gjengitt av Sally: «- Sally, sa hon, Sally mitt hjärta. Ska du simma Kanalen för mig? Ska du lysa för mig ännu en gång?» (s. 146). Det er her de inngår en slags pakt, hvor Sally bestemmer seg for å svømme kanalen for Marguerites skyld, hun skal lyse for henne, akkurat som Marguerite allerede lyser for Sally.

Etter hvert blir dette lyset; kjærligheten og svømmingen – besettelsen, mer og mer problematisk. Sally opplever at lyset kan være både «salt och vitt i munnen» og «starkt som en dimma» (s. 193), altså at det er plagsomt og irriterende, og når det i tillegg ikke bare er i veien for synet, slik lys vanligvis er, men også er i munnen, er det et tegn på at hun er i ferd med å miste kontrollen og retningen, at lyset gjør alt vanskeligere for henne. Hun sier at «[j]ag bländas alltmer av ljuset här, det är som att det alldeles hotar lösa upp mig» (s. 195). Hun opplever en oppløsningstilstand fordi det er så mange ting som skjer på en gang og så mange valg som må tas. Havet er opprørt, og hun venter bare på at det skal bli trygt å svømme over, hun har problemer med finansieringen av svømmingen, og det er en mann som gjør tilnærmelser til henne, og som hun gir etter for. Mye står på spill på en gang. Som en konklusjon på alt og alle som vil ha en del av henne, sier hun at «[s]anningen är att det är en befrielse att bara få tänka på Kanalen, att få sugas upp hel och hållen av det förtrollande ljuset» (s. 196), og det er kanalen og svømmingen hun velger til slutt. Etter å ha lyktes med å svømme, og ting faller litt til ro igjen, sier hun at «[l]juset från Kanalen har mattats av och jag tycker att jag kan se klarare på saker och ting» (s. 202).

Omgivelsene har en påvirkning på hennes kropp og hennes prestasjoner. Kanalen, og havet, besjeles og den beskrives som en levende organisme hun samspiller med og er på lag med. «Jag kan höra Kanalens stärka hjärta som slår därute, jag vet att den väntar på mig» (s. 196). Kanalens rytme og lyd sammenlignes med et hjerte, den virker tiltrekkende på henne, og hun dras mot havet som en magnet. «Jag hör vågorna slå inn mot stranden, det ljudet glömmer jag aldrig, havets hjärta som slår och slår» (s. 138). Hun gjentar ofte det at hjertet slår og slår, for å gjenskape rytmen og forbinde de to sammen i en felles rytme; henne og kanalen. Men kanalen er også lunefull. Når hun nærmer seg land i Dover og bare ligger og driver i påvente av de rette strømmingene, beskriver hun kreftene i vannet som «en osynlig makt som vill föra ut mig til havs igjen» (s. 200). Videre tenker hun at kanalen, «[d]en är som ett rasande övertyget odjur jag inte kan vinna över, den är så mycket starkare än jag, så mycket mer oförsonlig» (s. 201). Tidevannet er ikke sånn Sally hadde tenkt, strømmingene på begge sider motarbeider henne, for de samarbeider ikke. Vannet er i tillegg ekstremt salt, både for øyne og slimhinner. Hun måler hele tiden krefter med kanalen, den utfordrer henne og vil knekke henne, men hun er sterkere. Ved at hun tilpasser seg kreftene i havet ved å vente, viser hun at ved å bli ett med omgivelsene, å tilpasse sine egne krefter og energi med havet, så kommer hun seirende ut. Hun lykkes best i et samspill når havets driv og hennes svømmetak finner en felles rytme.

5.3 Den lykkelige kroppen

For Sally er lykken det å ha en kropp man spiller på lag med, at kropp og sinn fungerer som en enhet og i takt med omgivelsene. Når hun helt konkret bruker ord som lykke og glede, er det i forbindelse med Marguerite og med svømming, da spesielt over Den engelske kanal. Tittelen på romanen Happy Sally, stammer fra et telegram hun sendte fra Dover og hjem til Sverige, etter å ha svømt over kanalen. Telegrammet gjengis i datterens del (s. 19) på hennes fjerde dag i Dover:

Telegram från Sally Bauer. Det låg i dagboken. Buckligt och vattenskadat, gulnat av tiden.

Dover den 27 augusti 1939

Till Carla og Marguerite, till mor och far

Tiden 15.22

Happy Sally

Telegram er alltid ordknappe og sier bare det som er nødvendig og av betydning. Det viktigste for Sally er tiden, som hun sier hun er fornøyd med ved at det er lagt til ordet happy foran navnet hennes. Hun er, som Skårderud har presisert, underlagt tiden. Det handler om å slå en verdensrekord, altså henger tiden over henne hele tiden mens hun svømmer, det er tiden hun er bevisst på, men så greier hun ikke å slå verdensrekorden, bare å komme i mål. Lykken er aldri bare positiv, og Sally svever ikke rundt i eufori heller, og hun gir stadig uttrykk for at det som er positivt også har noe negativt ved seg. Hun har heller ikke som uttalt mål med det hun gjør at det skal gjøre henne lykkelig, men det er en tilfredshet, og en lykke, i det å sette seg mål og å komme i mål. Det er en beruselse, og den blir også en besettelse.

Det handler om lykken over å svømme, å være i fysisk bevegelse. Når hun bestemmer seg, med overbevisende hjelp fra Marguerite, om å starte som konkurransesvømmer igjen, beskriver hun overgangen på følgende måte: «Efter den tunga vintern kunde jag åter röra mig obehindrat i vattnet ... Det var i inomhusbassängen i april, bladen slog ut på träden, och jag var den lyckligaste människan i världen, jag cyklade som en vansinnig mellan bassängen och skolan» (s. 53). Omgivelsene understreker den lykken hun opplever ved å være i forandring; den tunge vinteren er forbi, snøen forsvinner, april og våren kommer og bladene springer fram – alt symboler på forandring og vekst. Hun kjenner seg godt når hun er i bevegelse, enten det er i vann eller på land, fysisk eller mentalt.

Etter å ha svømt over Kattegat, slår hun fast at: «Det här är glädjen, att göra något som verkligen betyder något» (s. 138). Det å oppleve mening og mestring gir lykke og glede. Mens hun er i vannet på vei over Kattegat, får hun beskjed om at den danske konkurrenten har gitt seg og hun kjenner glede, kommentert på følgende måte: «Den är som en feber, lyckan, jag kan känna hur mina kinder hettar av glädje» (s. 137). Lykken og gleden merkes i kroppen, som en varme, en feber. Varm er også gleden når hun svømmer over kanalen og får øye på land for første gang: «Det bränner till mellan benen på mig av glädje» (s. 198). Denne gangen mellom benene, ikke i kinnene, men generelt for lykkefølelsen er at den kan kjennes i hele kroppen. Hun kjenner også på lykke i form av stolthet over at kroppen fungerer som den skal, slik hun vil at den skal for at målene skal nås: «Jag tänkte på hur stolt jag var över att jag aldrig fick den minsta andnöd under mina simningar, att min puls varit helt normal

när jag steg upp på den finska sidan» (s. 144), sier hun etter å ha svømt mellom Sverige og Finland.

Kjærligheten til Marguerite spiller en helt spesiell rolle i livet til Sally, men som både bidrar til positiv og negativ utvikling. Positiv fordi den gjør henne lykkelig, tilfreds, den gir styrke og mot. Negativ fordi hun ser at kjærligheten krever vedlikehold, den må prioriteres og at det vil gå på bekostning av svømmingen.

Et av de første møtene mellom Marguerite og Sally foregår hjemme hos Carla, med mat og godt drikke. «Jag blev berusad av likören och, tror jag, av Marguerites sätt att tala om mina simningar. Som om det vore något möjligt. Och jag lät mig dras med i hennes sagoberättande, och efter några glas av den söta likören kände jag tävlingsblodet hetta i mig igjen. Jag kände hur det brände i ansiktet» (s. 51-52). Marguerite påvirker henne positivt gjennom sitt nærvær og sin tale, men alkoholen bidrar også til å forsterke denne beruselsen. Hun dras med og kjenner en varme i kroppen og at det brenner i ansiktet. Rosende ord skaper en kroppslig reaksjon hos Sally.

Marguerite og Sally innleder et forhold, og Sally beskriver i positive ordelag om fysisk berøring og kyssing mellom to likestilte parter som nyter, og som har tillit til hverandre. Helt motsatt av den nøkterne, følelsesløse måten hun beskriver fysisk kontakt og sex med menn på. Hun beskriver det å kysse Marguerite som noe positivt: «Hennes tunga var het och svullen i min mun och hon svarade som om jag gjort den mest naturliga sak i världen» (s. 93). Den varmen hun opplever er todelt; både en fysisk varme og en indre varme ved at hun får svar, altså at Marguerite vil det samme som Sally. «När jag kysste hennes hals, hennes bröst, hennes rosiga kinder mjuknade hon och drog mig inntil sig» (s. 146). Her sier hun det samme, at motparten svarer ved å mykne, slappe av og samtidig aktivt bevege seg nærmere; To kropper som samspiller fordi de reagerer på hverandres berøringer. Sallys kjærlighet vokser seg sterkere og sterkere, og hun beskriver den som livgivende: «Hon håller mig i sina armar, Marguerite, på eftermiddagarna i gröndunklet i kallbadhuset, och hon gör mig oövervinnerlig. En Mörk energi som strömmar in i mig från henne, en livgivande energi jag aldrig kan vara utan. Vem skulle jag vara nu utan Marguerite?» (s. 146). Det oppleves helt konkret som energi som strømmer, fra den ene til den andre. Men den er mørk fordi den også skremmer henne. Hun ser at hun blir mer og mer avhengig av Marguerite, at hun trenger hennes oppmuntringer og støtte for å greie å svømme. At noe strømmer, som i å flyte, være i bevegelse, er en metafor hun bruker om både det å være forelsket og det å svømme. Hun

gjentar også at hun holder rundt Marguerite flere ganger, mens hun hører bølgene slå utenfor vinduet i Dover. Hun bruker de samme ordene og den samme måten for å beskrive det som er positivt. Rytmen hun hører utenfor vinduet, som skapes av bølgene, gjensker hun ved å gjenta «Jag håller henne i mina armar» (s. 192-193) tre ganger i løpet av et kort avsnitt på åtte linjer. Hun snakker også om at hun drukner i begjæret etter Marguerite.

6. Marie Høegs fotografier

Ved å studere fotografier av personer kan man både se av måten kroppen presenteres på - ved å se på klær, rekvisitter, positur, mimikk, kroppsspråk og omgivelser - og dermed også om den sier noe om en kulturhistorisk kontekst; om muligheter og begrensninger, normer og regler. Marie Høegs fotografier er interessante fordi de er tatt i hennes eget fotostudio etter stengetid, og har aldri blitt vist offentlig så lenge hun levde. Grunnen til det er nok fordi fotografiene var veldig vågale og de ville ha blitt møtt med altfor mange kritiske røster i sin tid, fordi de bryter med datidas normer for både portrettmotiv og kvinnelig adferd. Allikevel gir de et tydelig uttrykk for politiske meninger og en lengsel etter noe annet, andre normer og en større frihet, som hennes samtid ikke var klare for, men som i dag fremstår som skarpe kommentarer av en tid som er forbi. Fotografiene ble tatt i tidsrommet 1895-1903, på et tidspunkt hvor kvinner hadde få rettigheter og heller ikke hadde enkelt for å ta ordet i offentligheten, og langt mindre bli tatt seriøst. Kvinner med meninger og meningers mot fantes, og Marie Høeg var en av dem, men hun visste å trå varsomt, og derfor har disse fotografiene vært en godt bevart hemmelighet så lenge hun levde. En visuell framstilling av kroppen kan gi uttrykk for så mye mer enn akkurat bare en kropp, da som et fysisk legeme.

I dette kapittelet vises fire fotografier av Marie Høeg, alle fra den tiden hun bodde og jobbet i Horten. Det første fotografiet er et visittkortfotografi; et offisielt fotografi som forteller hvem hun var som offentlig person, en som passet inn i samfunnets normer både hva gjelder utseende og motiv. Som en kontrast til det offentlige vises også tre fotografier av den private Marie Høeg. Disse fotografiene har også blitt oppbevart i en kasse merket «privat», men ble oppdaget på 1990-tallet og gitt til Preus fotomuseum i Horten, som har valgt å offentliggjøre dem. De tre fotografiene viser Marie Høeg i klær og positur som understreker at de er iscenesettelser, hvor hun bruker sin egen kropp til å synliggjøre meninger, spesielt meninger om likestilling og likeverd.

6.1 Den offentlige kroppen



Fra utstillingskatalogen til Preus fotomuseum

Dette fotografiet er et såkalt visittkortfotografi og viser den offisielle Marie Høeg fra perioden hun jobbet i Finland, i de to byene Ekenäs og Hangö. I boka *Norsk fotohistorie* av Larsen og Lien, kan man lese at: «Visittkortet var skapt for eit urbant liv der folk i høge sosiale posisjonar vitja kvarandre, og der det blei kravd at dei kunne legitimere sosial status og identitet når dei kom» (s. 46). Som oftest var personene vist i helfigur eller sittende, og gjerne med ytterklær på, og med hatt, hansker og spaserstokk. Etter hvert ble dette en mer folkelig form for fotografering som passet for alle, og da ble det viktigere med portrett av bare ansiktet. Dette var helt i henhold til europeiske standarder, og bildene skulle være så naturlige som mulig. Larsen og Lien forklarer at «[d]et er uansett nærliggjande å sjå endringane i visittkortestetikken som uttrykk for ein demokratiseringsprosess Resultatet er at subjekta i portretta står fram som sosialt sett fristilte individ» (s. 48).

Det vi ser på bildet er et nærbilde av Høeg, med overkroppen vendt mot kamera og ansiktet halvt i profil. Blikket ser ut mot siden, ikke rett på betrakteren. Hun er kledd i tidsriktig,

feminin bluse med store, posete skuldre og overermer. Blusen er helt tilkneppet i halsen, snørt sammen med en snor med dusker i hver ende. Hun har også et lite smykke om halsen. Ansiktsuttrykket er rolig, men bestemt, og blikket er stivt festet mot et punkt utenfor motivet. Hun har på seg briller med snor, og det eneste som gjør at hun skiller seg ut fra datidens normer for både portrettering, klesstil og utseende er frisyren, som er kortklipt, men pent dandert, og man kan ved første øyekast tenke at hun bare har oppsatt hår, men hun var en kvinne med kortklipt hår og skilte seg sånn sett ut fra flertallet av datidens kvinner. I denne typen visittkortfotografier var det også vanlig at man viste hvilket yrke man hadde, altså at man hadde med seg en type rekvisitt som signaliserte det, og for fotografer var det veldig vanlig at de ble avbildet sammen med et kamera. Høeg har valgt en annen løsning, hun har ikke kamera med, men har på seg briller for å symbolisere at hennes viktigste egenskap er synet, blikket, noe hun fremhever gjennom brillene sine.

Den britiske kunsthistorikeren Frances Borzello skriver i boka *Å se seg selv. Selvportrett av kvinner* (1997), at menn og kvinner portretterer seg selv veldig ulikt. Hun har studert kunst fra 1500-tallet og til vår tid, og mange av forskjellene har sammenheng med tiden de er fra. Det skjer store endringer i samfunnet fra midten av 1800-tallet og utover på 1900-tallet, og dette ser man tydelige spor av i portrettkunsten, og særlig i kvinners selvportrett. Man kan lett tro at kunsthistorien ikke rommer så mange kvinnelige selvportrett, eller kvinnelige kunstnere, men de finnes. «En av grunnene til at de har vært usynlige, er at opprinnelsen til selvportrettgenren alltid blir forklart ved mannlige eksempler» (s. 20-21), sier Borzello. Malende kvinner har alltid portrettert seg selv, men på en veldig diskret måte og aldri med den hensikt å vekke oppmerksomhet eller for å skryte av egne evner, i alle fall fram til midten av 1800-tallet. Et portrett av et kvinneansikt var i seg selv et brudd med normen for hvordan portretter skulle se ut. Kunstbransjen var en mannsdominert bransje, og det var menn som malte og menn som kjøpte. Det var menn som ledet skoler og laug og som bestemte at kvinner ikke hadde adgang. Selv om ikke kvinner hadde adgang til kunsthøyskolene før langt ut på 1800-tallet, så lærte de, for eksempel i form av privatundervisning for dem som hadde råd til det. Dette at det var så vanskelig for talentfulle kvinnelige kunstnere å få både opplæring og anerkjennelse for arbeidene sine, satte sine spor i måten de malte på, og det å male selvportrett var noe som var akseptert, men de var beskjedne av flere grunner. «Å male et selvportrett var å overkomme konflikten mellom hva samfunnet ventet av kvinner og hva de ventet av kunstnere» (s. 32). Kvinnene måtte vise at de var dyktige og maleriene måtte falle i smak hos kritikerne, derfor kunne de ikke se unormale ut, de kunne ikke

eksperimentere eller være kreative. De kunne ikke male nakne kroppar, de kunne presenteres i arbeid, altså malende, men ikke i skittent eller flekkete arbeidstøy.

Kvinnelige malere kunne ikke se bort fra reglene om passende positur og drakt for kvinner. Hvordan kvinner er avbildet i portretter, ble styrt av konvensjonene og systematisert i kunstteorien – og er ingen enkel sak. Gjennom århundrer har kunstreglene bestemt at kvinner ikke kunne vise sine tenner, ikke la håret henge fritt, ikke gestikulere og absolutt ikke ha bena i kors... (s. 32).

På tross av disse konvensjonene har kvinnelige kunstnere frigjort seg mer og mer. De har vist at de både kan være originale og at de kan passe inn i smale krav. Særlig utover 1900-tallet blir originaliteten mer og mer synlig, og det skjedde også en endring når fotografiapparatet kom på markedet, fordi det åpnet opp for mange nye muligheter for kvinner som ønsket å være kreative. Med gjennombruddet for portrettfotografiet i form av visittkort, fulgte også mange nye arbeidsplasser for fotografer, også for kvinnelige fotografer. Larsen og Lien skriver at «[i] 1875 var det registrert 24 sjølvstendige kvinnelege fotografer her i landet, og i 1910 hadde talet stige til 118» (s. 49). I 1860-åra kom det en lov som åpnet for at kvinner i Norge kunne ha lønnet arbeid utenfor hjemmet, og ettersom fotografiyrket var helt nytt på denne tiden, var det enkelt for kvinner å etablere seg som fotografer. Kvinnelige fotografer ble også allment akseptert fordi en vanlig oppfatning var at kvinner hadde en naturlig estetisk sans.

Marie Høeg er i så måte helt i tråd med sin tid, både i valg av yrke og motiv når hun skal presentere seg selv offisielt, sånn som hun gjør i dette visittkortfotografiet. Hun fremstår som en seriøs fotograf og privatperson som opererer etter gjeldene normer og regler for portrettkunst og utseende, hvor man bare så vidt kan ane en opprørstrang i det korte håret. Marie Høeg skapte også en rekke spesielle landskapsfotografier fra denne perioden i Finland, hvor hun gjorde noe som ikke var vanlig; hun hadde alltid med en kvinne i forgrunnen, en kvinne som passet naturlig inn i motivet, på en diskret og ikke dominerende måte. På dette viset fotograferte hun det som var forventet, det publikum ville ha og ville betale for – et vakkert landskap - men hun fikk også vist at kvinner må opp og fram i samfunnet og at de fortjener en mer synlig rolle.

6.2 Den lykkelige kroppen



Foto: Marie Høeg og Bolette Berg, fra Preus museums samling

Her ser vi et av Høegs private selvportrett, tatt i hennes eget fotostudio og som aldri ble vist offentlig mens Høeg levde, og grunnen til det er ganske åpenbar fordi dette bryter så å si alle regler og normer for hva som den gang ble ansett som akseptabel adferd for en kvinne, og for et motiv i et portrettfotografi – og det er nettopp den sterke misnøyen med disse konvensjonene som kommer så tydelig til uttrykk her.

Vi ser Høeg i et totalbilde, i helfigur med både kropp og ansikt vendt rett mot kamera. Hun står barbert og bredbent med armene i siden, den ene litt lavere enn den andre og med

knyttede never. Ansiktet viser en grimase; hun flirer, ler med smale øyne, sammenbitt munn og rynke øverst på nesen. Frisyren er kortklipt og bustete og klærne hun har på seg er ullundertøy som både er store og posete, helt formløse, og slitt med et stort hull nederst i genserkanten. Hun uttrykker på et tydelig og selvsikkert vis, gjennom positur, klær og ansiktsuttrykk at hun gir fullstendig blaffen i konvensjoner – hun vil bare være seg selv; avslappet og frigjort. Hadde hun vist dette bildet mens hun jobbet som fotograf hadde hun antagelig gått konkurs. Fordi Høeg visste å trå varsomt, ble dette fotografiet aldri vist, men heldigvis heller ikke destruert. Hun forsto reglene som gjaldt for å bli tatt seriøst og det var viktig at hennes kamp for likestilling kunne få flere og flere tilhengere, og det måtte skje gradvis, ikke på en voldsom måte hvor man skremmer og vekker avsky. Dette kommer tydelig til uttrykk ved at bildet er tatt i et studio og ikke utendørs, noe vi kan se av den malte bakgrunnen og gulvet. Dette er et type arbeid som kunne foregå i et lukket privat rom på denne tiden, men ikke i det offentlige rom.

Det skjedde endringer utover på 1800-tallet i forhold til kvinnens stilling i kunstverdenen, både som motiv og utøver, og også i samfunnet for øvrig, fordi «[v]ed siden av det konvensjonelle synet på kvinnen som sart, følsom og mindre rasjonell enn menn, hadde det alltid eksistert ideer om at de burde behandles likt med menn» (Borzello, 1997, s. 103), som blant opplysningstidas filosofer på 1700- og 1800-tallet het seg at alle individ var født med ukrenkelige rettigheter og at alle skulle behandles likt. Disse tankene muliggjorde en utvikling hvor kvinnene etter hvert fikk en mer naturlig fremtredende plass, i både samfunnet og i kunsten. Kvinnenens sfære hadde fram til nå blitt sett på som det private, mens mennene hadde det offentlige som sitt domene. Høeg øver seg på nettopp det i dette portrettet, å bevege seg i et nytt rom. Kroppens positur, klær og mimikk viser hvordan hun tar i bruk rommet på en ny måte. Rommet er her innredet på klassisk vis, som mange fotostudioer var på denne tiden, med et malt bakgrunnsbilde, enten av eksteriør eller interiør. Rommets bakgrunn symboliserer det tradisjonelle mens Marie Høeg symboliserer det nye.

Borzello skriver at det skjer drastiske endringer i det kunstneriske uttrykket til kvinner som velger å uttrykke seg med selvportrett gjennom fotografier. Det kan se ut som om kameraet ga kvinnene mer kontroll over motiv og redskap og at fantasien fikk større spillerom, og særlig utover på 1900-tallet ser vi at kvinnelige kunstnere endelig tør å bryte ut av konvensjonene som har lagt bånd på dem altfor lenge. Årsaken til denne utviklingen har mye med kameraet å gjøre og hvordan det fungerer annerledes som redskap enn det en pensel

gjør. Med et kamera kan man jobbe raskere, man kommer nærmere det å gjenskape et motiv helt eksakt, og som Borzello skriver:

Kanskje fikk dette umiddelbare fotografen til å gripe øyeblikket, handle impulsivt, fange fantasibilder eller prøve ut nye personligheter. Den andre grunnen er at det foregikk uforstyrret og kan ha inspirert til lek. Uansett årsak dukker denne lekingen stadig opp igjen i fotografiske selvportretter, helt til våre dager (s. 115).

Og det er lek det Høeg gjør, hvor hun bruker seg selv og sin egen kropp som motiv og redskap i en frigjøringskamp. Det er særlig gjennom kroppsspråket at vi ser den bestemte holdningen, men også i ansiktsuttrykket står det skrevet at dette er en gøyale lek det jeg gjør her i studio, men jeg gjør samtidig narr av rådende normer ved å kle meg og te meg som jeg vil – og det går bra, her inne i studio, ingen dør av det eller bryter sammen. I boka *Den myke historien. Om tekstiler, klær og moter* av Kirsten R. Håberg fra 2002, står det at

[d]et var viktig for kvinnesaksbevegelsen å understreke at motedrakten med korsett og mange plagglag fra underskjørt til ytterplagg med fotside skjørt, gav liten frihet til å bevege seg naturlig i. Mange leger støttet kvinnesakens forkjempere i dette synet. En av de første kampsakene var å avskaffe korsettet og skape en mer funksjonell drakt for kvinner (s. 94).

Høeg sier i dette selvportrettet – ta på deg løstsittende klær og le! Helt i tråd med vår tids idealer, men upassende i hennes levetid. Hun utstråler sjarm, glede og en letthet over å kunne kle seg nettopp lett, og gjennom posituren, særlig benstillingen, signaliserer hun tydelig den bevegelsesfriheten man får av å kle seg lettere enn det rådende normer tilsa at man burde.

En annen viktig side Høeg får fram gjennom leken i dette bildet, er at hun bryter med det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret ved å presentere seg selv som androgyn, en person med både typiske mannlige og kvinnelige egenskaper; bredbent positur, uformelig undertøy, kortklipt hår men samtidig et feminint ansikt og antydninger til bryster under undertøyet, som også har en feminin blondekant og er mer typisk for kvinnelig enn mannlig undertøy.

Stuksrud skriver at «[s]ett i kvinnesaksperspektiv kan vi si at det androgyne mennesket kan representere menneskeheten som uten kjønnsbetingelser har samme rettigheter og muligheter her i livet. Her sprenges rammene for de kjønnede formene som de to kjønnene presses ned i» (s. 23), og det var nok et press for mange kvinner, å skulle fylle disse konvensjonene. Fotografiet til Marie Høeg utstråler sjarm og har en letthet over seg som ikke var vanlig i det offentlige rom, og som står i sterk kontrast til det offisielle visittkortfotografiet av Høeg.

Fotografiene hennes sier noe viktig om likestilling og likeverd. Å få lov til å være den man er og den man vil være, og selv om Marie Høeg også kler seg ut som en mann og trer inn i mannens domene i flere av bildene sine, er det ikke fordi hun skulle ønske hun var født som en mann, men for å synliggjøre urettferdige forhold i samfunnet. Hun normaliserer det unormale ved å iscenesette seg selv, ved å bruke kroppen sin, ikke verbalspråket, til å si sin mening, til å si at det går an å tenke ukonvensjonelt.

6.3 Den metaforiske kroppen



Foto: Marie Høeg og Bolette Berg, fra Preus museums samling

Her ser vi Høeg i et nærbilde hvor hun sitter med hendene i fanget, ikledd en stor pelsjakke med hetten på mens hun ser rett inn i kamera. Ansiktsuttrykket er stolt, rolig og intenst, som om hun er i dype alvorlige tanker. Jakken er altfor stor for henne, noe som ses tydelig i hetten, at ansiktet hennes ikke fyller hele hetten, men at det blir et stort, mørkt mellomrom som også legger deler av ansiktet i skygge. Jakken fungerer som en beskyttelse ved at hun har trukket ansiktet så langt inn og ikke lar den stikke litt fram, og jakken vekker naturlig nok assosiasjoner til de norske polfarene Nansen og Amundsen, og som viser at Høeg også fanger opp begivenheter fra samtiden som hun kommenterer i fotografiene sine, og på den måten kan motivet, Høeg i pelsjakke, leses metaforisk for

helterollen. Ansiktsuttrykket hennes er ettertenksomt og hun ber oss om å tenke at det hadde vel ikke vært unaturlig om en kvinne også var med på en polekspedisjon.

I løpet av denne tiden, 1895-1903, da Marie Høeg skapte disse fotografiene, opplevde verden, og Europa, store endringer. Mange kunstnere var opptatt av å kommentere forandringene, og den nye tiden, i kunstretningen modernismen. Høegs evne til å favne dette nye, til å orientere seg i trender og retninger i kunst- og samfunnsliv kommer til uttrykk i fotografiene, ved at hun kommenterer sin egen samtid. Susan Sontag skriver også om dette fenomenet ved å si at en fotograf ofte er allstedsnærværende med sitt nysgjerrige og profesjonelle blikk, og har et universelt perspektiv på det som fotograferes. «Fotografen er en bevæpnet utgave av den ensomme vandrer som sonderer, spionerer, svever gjennom det urbane inferno, den promenerende kikker som oppdager byen som et landskap av forlokkende ytterligheter» (s. 75). Høegs bilder viser et iscenesatt menneskeliv fra hennes samtid, sånn hun har observert det ved å lese eller høre om det, og som hun tolker på sin måte, med sitt nysgjerrige blikk, gjennom kamera, klær og kroppsspråk. Hun iscenesetter seg selv som en polfarer, ikke som Sontag skriver, den ensomme vandrer i byen, men den ensomme polvandrers, ved at hun etterligner de kjente fotografiene av Amundsen og Nansen i polfarerjakker. Hun observerer og kommenterer heller ikke noe universelt, som Sontag skriver, men et særnorsk fenomen. Helter finnes og dyrkes i alle land og kulturer, men ved at hun stiller i pelsjakke, fanger hun et norsk tidsbilde. Hun bruker det samme høytidelige og formelle perspektivet og utsnittet som ble brukt når heltene ble avfotografert, ser med alvorlig mine rett inn i kamera, og møter betrakterens blikk, ikledd pelsjakke med hetten på.

Denne måten å uttrykke sine observasjoner på kan kalles å parodierte. Linda Hutcheon skriver om parodi i boka *The Politics of Postmodernism* fra 2002, og hun hevder at ordet parodi brukes sjelden, fordi det forbindes med noe som er vittig og morsomt. Den kan være det og, men hennes tolkning av ordet er at det handler om å stille spørsmål ved rådende oppfatninger ved at man gjenskaper. Å parodierte er å reproducere, og andre ord som pastisj, ironi eller intertekstualitet kan bety det samme. Høeg parodierer bildene av Nansen og Amundsen og måten helterollen fremstilles på. Det finnes ingen andre bilder av Høeg hvor hun er skjeløyd, så dette er gjort spesielt for parodieringens skyld og viser at hun tar kunstnerisk makt over motivet. Hun ser med et skråblikk på samfunnet.

Hutcheon er primært opptatt av den postmoderne parodien, men den har mange likhetstrekk med modernismens parodi, som den vel egentlig bygger på. Hun skriver at «[p]ostmodern

parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history» (s. 91). Altså en måte å behandle og bearbeide historien på, men fra et annet ståsted; nåtid for eksempel, eller for Marie Høegs del, en samtidig hendelse sett fra en kvinnes ståsted. Parodi kan være vittig, men det kan også ha en samfunnskritisk brodd, akkurat som i realismen fra 1880-åra. Hutcheon spør: «How do some representations get legitimized and authorized? And at the expense of which others? Parody can offer a way of investigating the history of that process» (s. 97). Marie Høeg spør om det samme i sitt fotografi – hvem er de kvinnelige heltene i vår historie? Hvordan skal kommende generasjoner få presentert historien og hvem bestemmer hvem som er inkludert og ekskludert, og av hvilke grunner? Og hun gjør plass til de kvinnelige heltene ved å innta rollen selv. Mellomrommet i hetten, plassen mellom ansiktet hennes og hetten, kan leses metaforisk for det samfunnet hun ønsker seg, hvor det er rom for alle. Til og med godt om plassen, og ikke for trangt. Med sitt alvorlige ansikt ber hun oss også om å stoppe opp og tenke igjennom vår vanlige definisjon av en heltedåd – er det bare mennene som skal hylles som helter? Er det bare de store synlige, og kanskje ekstreme bragdene som fortjener en nasjonal hyllest?

Leif Preus, fotograf og grunnlegger av Preus fotolaboratorium og Preus fotomuseum – begge i Horten, skriver i utstillingskatalogen fra 1996 om dette motivet på følgende måte:

Mens Nansen hadde en hel nasjon bak seg, hadde Marie Høeg det meste av nasjonen mot seg. Selv blant kvinnene var det mange som stilltiende godtok at deres rolle var å føde tapre sønner som skulle bli djerne menn, stelle hus og hjem og ellers overlate styringen i samfunnet til mannen. Marie Høeg var ikke opptatt av morsrollen, men av kvinnerollen (s. 6).

Nansen kom hjem fra sin tre år lange polferd i 1896 og ble hyllet av et helt folk, av en hel nasjon, som en helt. Et halvt år før han kom hjem dannet Marie Høeg og seks andre kvinner i Horten Norges første kvinneforening i sitt slag «Den selskapelige Diskussionsforening», og som eksisterer ennå. Preus skriver:

Lite ante menneskemengden i 1896, som hyldet nasjonens staute menn, at den selskapelige kvinneforening som var dannet i marinebyen et halvt år tidligere av en ung, kvinnelig fotograf, Marie Høeg, skulle bli et ledd i en bevegelse som skulle føre til større og mer dyptgripende forandringer i samfunnet enn noen polferd (s. 6).

Preus var også initiativtaker til utstillingen om Marie Høeg i 1996, og som har bidratt til å gi henne heder og ære for både livet, motet, meningene og fotografiene hennes. Med Preus' utsagn om at hennes innsats har bidratt til noe mer og viktigere enn en polferd, kan man også

lese bildet som at hun peker nese til betrakteren, til samfunnet, for at vi alltid har fokus på en bestemt type helter, ofte enkeltindivid, og at vi dermed glemmer det viktige arbeidet som gjøres av et flertall, i det små, men som får samfunnet til å gå rundt.

Sontag sier at det å fotografere er det samme som å gi noe betydning, fordi: «Å fotografere er å tilegne seg den tingen som fotograferes. Det innebærer at man plasserer seg selv i et bestemt forhold til verden, et forhold som oppleves som kunnskap – og derfor makt» (s. 11), akkurat som Høeg gjør når hun iscenesetter seg selv som en polfarer, så er det en måte å gi seg selv en annen betydning og rolle enn den hun normalt sett har. På den måten uttrykker fotografiet også makt; hun vil ha det for seg selv og for all verdens kvinner, men hun kan ikke få det, så maktdemonstrasjonen foregår i det stille, i et privat rom, hvor hun bare prøver ut en ny rolle, en hun ikke er eller kan bli. Om fotografens rolle og fotografens status sier Sontag at

[f]otografen ble ansett som en nøyaktig, men distansert observatør – en skriver, ikke en dikter. Men folk oppdaget raskt at ingen tar det samme bildet av den samme tingen, og antakelsen om at fotografier gir et upersonlig, objektivt bilde, vek plassen for det faktum at fotografiet ikke bare dokumenterer hva som finnes der, men hva et individ ser, det er ikke bare en nedtegnelse, men en bedømmelse av verden (s. 116).

Høeg har tydelige meninger om den verden hun er en del av, men hun vet at hun ikke kan gi uttrykk for alle, og i de private selvportrettene tolker hun sin omverden på en kreativ og visuell måte ved å eksperimentere med normbrudd. Det å være saklig og å dokumentere gjorde hun også i sitt virke som fotograf, organisator og forretningskvinne, men disse portrettene viser oss en annen side. Det betydelige arbeidet hun har lagt ned i alt sitt samfunnsengasjement har ført til mye positivt, også for kommende generasjoner av kvinnelige kunstnere. Den amerikanske kunstneren Cindy Sherman har iscenesatt seg selv i fotografiet helt siden 1970-tallet, og hylles for det. Hun kan gjøre det og leve av det, uten at noen hindrer henne, fordi samfunnet har endret seg siden Marie Høegs tid.

Den første kvinnen i verden som gikk alene på ski til Sydpolen i 1994, er norsk og heter Liv Arnesen (f. 1953). I et intervju i Aftenposten (2014), sier hun at hun alltid har vært fascinert av Nansen og Amundsen, og helt siden hun var liten har hun hatt et ønske om å reise til Sydpolen. Ettersom dette var uvanlig for en ung jente å drømme om, var hun hele tiden nødt til å forsvare seg selv overfor andre: «Jeg følte meg egentlig ikke så annerledes. Men jeg skjønnte at mine drømmer for et godt liv var noe helt annet enn hva andre jenter på min alder drømte om». Hennes egen oppfatning var at dette var greit å drømme om, men i møte med

andre får hun følelsen av å være unormal, og etter hvert som hun vokste opp, ble hun møtt med holdningen om at rastløsheten vil forsvinne når du får barn. Hun har aldri fått egne barn, men en mann som hadde barn fra før, og som har støttet hennes drømmer og har gitt rom for hennes utferdstrang. Hun beskriver seg selv som en som søker mening, ikke spenning, slik mange tror kan være den eneste grunnen til at man velger å gå til Sydpolen alene. «Jeg ville ikke gli inn i den tradisjonelle husmorrollen. Jeg visste at jeg ikke ville trives med det». Og akkurat som Sally Bauer og Marie Høeg har hun greid å velge utradisjonelt, og det har hun lykkes med. For alle tre handler dette om å skape nye meningskategorier og strukturer og de bruker kroppen til nettopp det. De skaper noe annet enn stereotypier ut av kvinnekroppen i både utseende og bruksverdi. Beskrivelsen av kvinnekroppen i litteratur og kunst er viktig for å vise fram kvinner på nye måter, eller for å kritisere fastlåste versjoner.

6.4 Den grensesprengende kroppen



Foto: Marie Høeg og Bolette Berg, fra Preus museums samling

I dette fotografiet ser vi Marie Høeg, hennes livsledsager og forretningspartner Bolette Berg og hunden deres Tuss, sittende i en båt innendørs. Bildet er et totalbilde og vi ser personene i helfigur, sittende med kropp og ansikt halvt vendt mot kamera, men uten at de ser rett inn i kamera. Marie sitter bakerst i båten ikledd jakke og skyggelue mens hun ser konsentrert ned på sigaretten hun er i ferd med å tenne med den ene hånden, mens hun i den andre hånden holder selvutløseren til kameraet. Bolette sitter midt i båten, kledd i kjole og hatt, med overkroppen og hodet vendt litt til siden. Hun ser rett fram, ut i rommet, mens hun i den ene hånden holder en sigarett opp til munnen, og den andre hånden ligger i fanget og holder i en åre. Tuss står midt i mellom, med labbene på kanten av båten og ansiktet vendt mot kamera. Bak båten henger det et bakgrunnsbilde av et landskap mens det på gulvet under båten er lagt ut en presenning med en godt synlig skjøt. Bildet viser en fredelig båttur i skogen, men sier oss også noe mer.

Igjen er det tatt i et studio, et lukket privat rom som viser oss begrensningene kvinnene levde under på denne tiden. Høeg er tydelig mer maskulint kledd enn Berg, og på den måten viser de at det går fint at to kvinner lever sammen som et par, noe de også gjorde, men her spiller de rollene som mann og kone på tur. Barnet er erstattet av en hund, for det er ingen selvfølge at alle kvinner kan eller vil ha barn. Berg og Høeg hadde ingen, bare hunden Tuss, og man kan leve et fullverdig og godt liv allikevel, selv om den rådende holdningen i samfunnet på denne tiden sa noe annet. Bolette og Marie bodde sammen og drev et firma sammen og var begge fotografer og engasjerte i kvinnesaksspørsmål. Det at to kvinner bodde sammen var ikke uvanlig på denne tiden, for det ble sett på som hensiktsmessig av økonomiske grunner. På denne tiden brukte man ikke ordet lesbisk om kvinner som levde sammen, for kvinner ble sett på som aseksuelle. Bildet derimot har mange henvisninger til det seksuelle. Det viktigste symbolet på det er sigarettene.

Karl Erik Lund har skrevet en doktorgradsavhandling om endringer i tobakksbruken i Norge, og i et intervju i forskningsmagasinet *Apollon*, sier han:

Rundt århundreskiftet var røyking en normovertredende atferd som, særlig for kvinner, signaliserte uanstendighet og promiskuitet. Det var udannet, simpelt og vulgært å røyke. De første kvinnene som begynte å røyke i starten av århundret, demonstrerte mot normer som gikk imot fri utfoldelse for kvinner. Normer som sa klart fra at røyking blant kvinner var en vederstyggelighet.

Bolette har allerede påtent sin sigarett og er i ferd med å ta et trekk, mens Marie skal til å tenne sin og vi kan se en tydelig flamme på fyrstikken hennes. Det er ingenting som kan minne om vederstyggelighet her, snarere er det elegant på grunn av de feminine hendene og fingrene. Andre fallos-symbol i bildet er selvutløseren og åren, som de begge holder i; en hånd til sigaretten og en hånd til henholdsvis selvutløser og åre. Robåt og åre symboliserer også bevegelse, både som gjenstander, men også gjennom den diagonale linjen som åren skaper, og som kan tolkes som et uttrykk for endring og framskritt. Det kan være et uttrykk for at en kvinne kan fylle rollen til en mann, og hunden rollen til et barn, og på den måten utgjør de en utradisjonell familie, og en parallell til Stridsbergs familie i båt.

Modernismen handler om den nye tid, den handler om å være delaktig i å skape den nye tiden ved for eksempel å bryte med grunnleggende prinsipper. Per Thomas Andersen definerer modernismen på følgende måte i boka *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* fra 2008: «Modernismen er en ny livsverdens kunst» (s. 19), altså at den forteller oss noe om samtiden, en tolkning av et nå. Han skriver også at

«[m]odernismen er alltid parat til og søker aktivt å bryte grenser, teknologisk, vitenskapelig og erkjennelsesmessig» (s. 35). Modernismen er det selvkritiskes fødsel, og vi bruker begrep som selvreflekterende kunst om denne perioden. Kunstnerne vil gjøre oss oppmerksomme på at kunst bare er kunst, og de viser det gjennom kunsten selv. Dette ser vi i fotografiet gjennom avsløringen av at presenningen på gulvet bare er presenning, og ikke virkelige bølger. Det at presenningen er lagt utover gulvet på en sånn måte at det blir bulkete, viser tydelig at dette ikke bare er et dekke på gulvet, men det skal også imitere noe. Bakgrunnsbildet, av landskapet, dekker heller ikke hele veggen, og dermed avslører de at dette foregår innendørs i et studio, noe som tydeliggjør det parodierende og nyskapende. I tillegg er kunstneren selv tilstede i motivet, som kunstner; hun holder selvutløseren i hånden og signaliserer at hun har full kontroll over situasjonen og motivet. Hun er den skapende.

Linda Hutcheon peker på det samme, når hun skriver om parodi. «Parody can be used as a self-reflexive technique that points to art as art, but also to art as inescapably bound to its aesthetic and even social past» (s. 97). Parodien uttrykker dermed en dobbelthet ved at den både anerkjenner det verket som parodieres, men den er også nyskapende ved at verket får en ny tolkning. Høeg og Berg gjør dette i sitt verk; de gjenskaper et velkjent motiv fra impresjonismen, i den franske maleren Édouard Manets maleri *Monet Painting in His Floating Studio* fra 1874. I Manets maleri ser vi to personer i en båt, en mann i forgrunnen som maler, og en kvinne i bakgrunnen som ser på kunstneren. Her er det to mannlige kunstnere; Manet som maler Monet, som også er malende – to aktive menn som begge ser, og en passiv kvinne som blir betraktet. I fotografiet til Høeg og Berg er det to kvinner i båten, som både styrer kamera og båt med selvutløseren og åren. Dette er typisk for feminismen, at man ser en historisk begivenhet fra en kvinnes ståsted, uten det mannlige blikket, kontrollen eller fortellerstemmen.

Når man leser om kvinnelige kunstnere som uttrykker seg på denne måten, brukes ofte ordet lek om det de gjør. Borzello gjør det, ulike presentasjoner av Cindy Shermans arbeider sier det samme – rollespill og lek, jeg har også gjort det i omtalen av Høeg i undertøyet. Det er viktig å være forsiktig med bruken av akkurat dette ordet, fordi det innbyr til en tolkning av at dette ikke trenger å tas seriøst. Ordet settes lett i sammenheng med noe barn gjør, og kvinner har altfor ofte blitt plassert i den kategorien, sammen med barn og lek, med den konsekvens at de ikke alltid blir tatt på alvor som kunstnere. At Sherman og Høeg har mange bilder hvor de uttrykker lekenhet, er en bedre måte å si det på. Ordet lek er mer problematisk enn lekenhet, fordi lek ikke innbyr til alvor, mens lekenhet assosieres med både

oppfinnsomhet og kreativitet. Grunnen til dette er at ordet lek forbindes lettere med årsakene til at du gjør det du gjør, mens lekenheten vises mer i det uttrykte. Samtidig kan leken også tjene en hensikt, ved å være et eksempel, noe vi skal lære av. I en artikkel i Klassekampen (2015) presenteres Marie Høegs arbeid og fotografier på følgende måte: «... leker [...] seg med fotografiapparatet til å utforske kjønn, kropp og identitet». Artikkelen er illustrert med fire fotografier av og med Marie Høeg, og i bildeteksten til det ene, står det: «TØYS I STUDIO: En humørfylt Marie Høeg». Ved å plassere kunsten i en kategori definert som lek, hemmer man kunstneren, de kvinnelige særlig, som er de som oftest må tåle en sånn ordbruk. Det er veldig forståelig at Marie Høeg gjorde dette i det skjulte i perioden 1895-1903, men i vår tid, fordi vi bør ha lært av tidligere tiders kamper, så må vi vokte oss vel for hvilke ord vi bruker, for ord som lek og tøys bidrar ikke til annet enn å degradere det profesjonelle arbeidet som er gjort. Marie og Bolette var engasjerte samfunnsborgere og de visste godt hva de gjorde. De leker ikke. De er kunstnere, noe som særlig kommer til uttrykk i det konstruerte ved motivet, at dette er gjennomtenkt og godt forberedt, og spesielt synlig i det symmetriske i bildet og måten de skaper linjer på. Dette er grensesprengende ved at de tør å vise lekenhet rundt temaer som likestilling.

Solheim er opptatt av at grenser er viktige, for at vi skal fungere sammen, vite hvilke roller vi har og hva som forventes av oss. Hun sier at kroppen er «*bærer* av et symbolsk meningsunivers, fordi kroppslige erfaringer og opplevelser nettopp ikke er meningsfulle «i seg selv» – de tilskrives og *får* derimot mening og betydning innen en bestemt sosial og kulturell sammenheng» (s. 60). Det Høeg og Berg uttrykker gjennom dette fotografiet er en misnøye med de symbolene og de grensene som er satt for kvinners adferd, og gjennom sitt visuelle uttrykk der de skaper kunst ved å bruke kroppen, sier de at de ønsker seg noe annet for kvinner og kunstnere, at grensene som er satt må utvides og omdefineres.

7. Avslutning

Et felles tema i romanen og fotografiene er besettelser, om hvordan de preger våre liv og handlinger, om hvordan de setter seg i kroppen, både fysisk og mentalt: Om hvordan kroppene er en viktig faktor i besettelsene. Ellen og Sally representerer besettelsene på en annen måte enn for datteren og Marie, hvor den er mer som handlekraft og vilje. Det finnes selvsagt ulike grader av besettelser; den kan virke lammende og hemmende, den kan få deg til å blomstre, utvikle deg, gi deg krefter, den kan gjøre deg egoistisk og kynisk og den kan gi deg litt av alt. Men besettelser og lidenskaper er helt nødvendige. Personene har alle det til felles at de har et engasjement for noe, men det er ikke like lett å kontrollere. Sally kan virke kynisk, høy på seg selv, egosentrisk, men hun lykkes i å nå målene sine. Ellen er besatt, men når ikke målet sitt fordi hun ikke er kynisk nok, hun blir i stedet apatisk. Datteren har et engasjement for å forstå seg selv og moren, og er besatt av å finne svar nærmest av terapeutiske grunner. Erkjennelsen hun kommer til gjør at hun kan puste, leve og være i verden på en annen måte enn tidligere. Marie har et stort engasjement for samfunnet og bruker seg selv, sin egen kropp på en særdeles kreativ måte for å uttrykke meninger. Hun lykkes fordi hun skiller mellom verbal og ikke-verbal kommunikasjon, om hva hun kan ytre i det offentlige og det private rom, og hun fungerer godt sammen med andre, i motsetning til romanfigurene som opererer veldig alene, eller som Sally, som ødelegger det næreste og kjæreste forholdet hun har.

Tematikken er også mer sammensatt enn at det bare dreier seg om besettelser. Som datter, og forteller i romanen, presenterer hun en tematikk som handler om tilhørighet. Hvem er man hvis man ikke hører til sammen med noen, og de viktigste «noen» er vel ofte familien? Gjennom Ellen og Sallys historier dukker det opp en litt annen tematikk enn det datteren formidler. De er begge opptatt av styrke, mot og vilje. De er opptatt av å sette seg mål og at målene skal nås. De nyter på mange måter godt av det moderne samfunnets verdier som frihet og likhet, og som kvinner er det ganske unormalt det de gjør. Spesielt Sally blir en foregangskvinne, fordi samfunnet på denne tiden, i 1938-39, ennå ikke var like tolerant i forhold til at kvinner kunne legge ut på denne typen ekspedisjoner. Og hun lykkes. Ellen gjør ikke det, og straffer seg selv hardt for det nederlaget. Marie er også en foregangskvinne både som organisator, fotograf og forretningskvinne, og representerer en tydeligere likestillingstematikk. Både Sally og Marie har, som foregangskvinner, betydd mye for kommende kvinnelige idrettsutøvere og fotografer og kunstnere, som har gjort det lettere å få

aksept for det å være utradisjonell, slik at vi i dag ikke tenker over at kvinner i disse yrkesgruppene engang er utradisjonelle. Det er like selvfølgelig at det er kvinner i disse arenaene, som at det er menn.

Den sammensatte tematikken henger allikevel sammen, den spriker ikke, men sier noe viktig om det datteren er opptatt av, om tilhørighet. Den handler om å leve og lykkes i et fellesskap, eller å velge det bort, for det er en valgfrihet i våre moderne liv som gjør at vi av og til kan tenke at vi ikke *må* noen ting, at vi ikke står til ansvar for andre enn oss selv og vår egen lykke. Men hva er nå lykke og hva er oppskriften på den? Fellesskap og tilhørighet er viktige verdier som formidles av datteren, fordi hun forteller om mangel på det, om et savn etter det. I et fellesskap får man anerkjennelse og bekreftelse, hvis alt ligger til rette for det. Mor og datter har ikke gitt hverandre nok av det, og det er derfor datteren spør om alt var hennes egen feil. Sally lykkes med svømmingen fordi hun har støttespillere og lærer seg at hun må spille på lag med naturens luner, å vente og være tålmodig, men hun ofrer allikevel kjærligheten. Marie har også mange støttespillere, men vet at hun ikke kan hevde alle sine meninger på en gang og heller ikke på den måten hun vil, men at tålmodighet er viktig. For det kommer en tid da støtten vil være større. Dette ønsket om tilhørighet handler om at kroppen har en plass eller finner sin plass i omgivelsene rundt, at den får et handlingsrom til å mestre og til å lykkes.

Åpenhet og demokrati er viktig i et samfunn, og for å være en god velfungerende demokratisk medborger må man ha mot til å uttrykke meninger, og man må ha arenaer for å gjøre det. Disse meningene kan uttrykkes litterært eller visuelt, som i en roman eller i fotografier. Meningene sine kan man utvikle gjennom å studere andre, og det kan man gjøre ved å eksponeres for litteratur og kunst. Barthes tekstteori har også banet vei for at særlig fotografier kan brukes i skolen, i norskfaget, på lik linje med litteratur, fordi det defineres som en tekst. Hans teorier har bidratt til at skillet mellom finkultur og populærkultur ikke lenger er like bastant som tidligere, noe læreplanen Kunnskapsløftet fra 2006 er et godt eksempel på. Her er begrepet sammensatte tekster godt innarbeida i norskfaget, og som handler om at alt er en tekst, at alt som har en betydning, et uttrykk, kan tolkes og analyseres. Når Nussbaum hevder at alle fag i skolen bør sette skjønnlitteraturen i sentrum, så kan man like gjerne legge til alle andre tekster også i tråd med Barthes tanker. Ved å forstå tekstene vi er omgitt av, så forstår vi vår tid, våre omgivelser og våre medmennesker bedre.

I et dannelsesperspektiv er det viktig å se på kvinners historie spesielt, om roller og oppgaver de har hatt og har, om hvordan utviklingen sakte men sikkert har gitt flere muligheter. Det at kvinnene forteller selv, sånn som i romanen og fotografiene, er spesielt viktig. Hvis ikke kvinnene forteller selv om egne erfaringer, valg og utfordringer i livet, hvis de ikke viser fram talentet sitt, hvem gjør det da? I dagens samfunn er det mange som ytrer seg via fotografier, som poserer med mimikk og klær og bruker sin egen kropp som motiv. Særlig i ulike sosiale medium er dette vanlig, men det er ikke mange som bruker det til å være kreative og nyskapende. De fleste er opptatt av å bli likt og akseptert, ved at de ligner hverandre. Det å se og lære av for eksempel Marie Høegs vågale og kreative fotografier kan sikkert være en viktig dannelses for mange, som et viktig forbilde og en inspirasjonskilde. Derfor trenger vi sterke stemmer, og et mangfold av stemmer, i litteratur og kunst – fordi vi opplever dannelse på den måten, enten det er som skaper eller betrakter.

Romanen og fotografiene handler dypest sett om det å være et menneske, på godt og vondt. Vi møter mennesker som tør å vise sårbarhet, som tør å vise fram seg selv, som er åpne og ærlige eller forknytte, men som alle stiller seg til skue, direkte eller indirekte, slik at en betrakter kan lære. Det fiksjonsuniverset som skapes i kunst og litteratur er et speil på den virkeligheten vi lever i og er en del av, og det skapes for at vi skal glede oss over det, men også for at vi skal lære ved å utfordres. Vi må tenke igjennom hvem vi er, eller vil være, og hvem vi hører sammen med. Kroppen forteller oss om det, og ved å studere kunst og litteratur, kan betrakteren og leseren også oppleve at ens egen kropp berøres, på godt og vondt. Savnet datteren har etter moren er så stort og så tyngende at det må fortelles, og det er et optimistisk trekk. Hun bryter stillheten og snakker om alt det som er så vanskelig å snakke om. Romanen handler om å forstå andre, slik som datteren gjør, for på den måten forstår vi oss selv bedre, hvem vi er i samspill med andre. Kroppen, ens egen og andres, kan være et medium for å uttrykke meninger, og med kroppen gir man uttrykk for hvem man er og hvordan man har det – bevisst eller ubevisst, fordi kroppen snakker. Både romanen og fotografiene undersøker forskjellige sider ved det å være et menneske. De viser tydelig at det bør finnes flere utfordringer i livet til kvinnene vi hører om, i form av roller og oppgaver, annet enn som bare mor og kone. Dette kan vises i kunsten og i litteraturen og dermed ha en overføringsverdi til livet og samfunnet. Dette er også Solheim opptatt av, når hun sier at de vedtatte rollene og symbolene som finnes i et språk og i en kultur, knyttet til kjønn, roller og forventninger, ikke nødvendigvis må være vedtatte. De kan, og bør, åpnes for nytolkninger. Kanskje er det ved at man fyller livet sitt med egne tolkninger av hva som er mulig, at man

oppnår størst lykke og tilfredshet, enn hvis man skal innfri andres forventninger hele tiden. Men en balansegang vil alltid være viktig, og det å innfri forventninger kan for mange gi trygghet, som igjen kan gi lykke for noen. De nye rollene kan skapes direkte eller indirekte, i kunst og litteratur, ved at man setter fokus på det. Personene i romanen og fotografiene forteller at det ikke alltid er like enkelt for alle å fylle de rollene det er forventet at vi skal, på bakgrunn av nedarvede verdier som ligger forankret i vår kultur. Med kroppen ytrer man seg, og kroppen reagerer på denne ytringen ved å være med eller mot, den strever eller lykkes, når den skal prøve nye roller og oppgaver. Å svømme kan være et bilde på at man vil noe, har et mål, at man vil svømme fra noe eller til noe, og i denne romanen handler det om å bryte kjønnsmessige forventninger.

Romanens diskurs samsvarer også med en kroppslige erfaring, som i livets diskurs, med utvikling, læring, og erfaring. Vi presenteres for både årsak og virkning for hvordan kulturen setter spor i kroppen, ved at den står i et spenn mellom ulike forventninger. Romanen er en flettverkshistorie hvor tradisjonelt komponerte historier settes sammen til en utradisjonell form. Romanen sprenger dermed også grenser, ved at den kombinerer det tradisjonelle med det utradisjonelle. Romanen er en kropp, og denne kroppen står i spennet mellom tradisjon og det nye.

Litteraturliste

- Aase, L. (2005). Skolefagenes ulike formål – danning og nytte. I K, Børhaug, A-B. Fenner & L. Aase (red.) *Fagenes begrunnelser: Skolens fag og arbeidsmåter i dannelsperspektiv* (s. 7-17). Bergen: Fagbokforlaget
- Aase, L. (2005). Norskfaget – skolens fremste dannelsfag? I K, Børhaug, A-B. Fenner & L. Aase (red.) *Fagenes begrunnelser: Skolens fag og arbeidsmåter i dannelsperspektiv* (s. 69-84). Bergen: Fagbokforlaget
- Andersen, P. T. (2008). *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Bilington, T. J. (2015, 7. mars). Posør og provokatør. *Klassekampen*, s. 38-39.
- Borud, H. (2014, 13. april). Kunsten å vite hva kunst er. *Aftenposten*, s. 16-17.
- Borzello, F. (1998). *Å se seg selv: Selvportrett av kvinner*. Oslo: Aschehoug.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
- Fjellro, R. (2015, 23. mars). Kjønnen fanger. *Klassekampen*, s. 3.
- Hutcheon, L. (2002) (2. utg.). *The Politics of Postmodernism*. Routledge. London and New York.
- Håberg, K. R. (2002). *Den myke historien. Om tekstiler, klær og moter*. Vollen: Tell forlag.
- Kittang, A. & Aarseth, A. (1985). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H. H. (1991). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Knapstad, M. L. (2014, 20. desember). Drømmedama. *Aftenposten*, s. 23-24.
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol. Depresjon og melankoli*. Oslo: Pax Forlag

-
- Langås, U. 2004. *Kroppens betydning i norsk litteratur. 1800-1900*. Fagbokforlaget, Bergen.
- Langås, U. (Red.). 2005. *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Høyskoleforlaget, Kristiansand.
- Larsen, P. & Lien, S. (2008). *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus forlag AS.
- Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det norske samlaget.
- Lauritzen, E. S. (2014, 12. oktober). Bokhøstens bonusspor. *Aftenposten*, s. 8.
- Lothe, J. (1994). *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Marie Høeg – kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf. (1996). Horten: Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum
- Mohaugen, M. F. & Meisingset, K. (2010, 17. september). Mareritt fra dukkehuset. *Morgenbladet*. Lokalisert på <http://www.morgenbladet.no>
- Nussbaum, M. (1997). *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard University Press
- Nydal, A. (2014, 29. august). Hjemme på asylet. *Morgenbladet*, s. 47-48
- Pedersen, Ø. L. (1996). Endringer i tobakksbruken i Norge. *Apollon*. Lokalisert på <http://www.apollon.uio.no/artikler/1996/symbol.html>
- Simenstad, L. M. (2015, 3. januar). Inn i stormen. *Klassekampen*, s. 24-26.
- Skårderud, F. & Isdahl, P. J. (red.). (1998). *Kroppstanker. Kropp – kjønn – idéhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget AS
- Skårderud, F. (2015, 8. februar) Kan vi redde et menneske? *Aftenposten*, s. 4
- Solheim, J. (1998). *Den åpne kroppen. Om kjønnssymbolikk i moderne kultur*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Sontag, S. (2004). *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Stridsberg, S. 2004). *Happy Sally*. Stockholm: Albert Bonnier Förlag

Stuksrud, B. C. (2009). *Marie Høeg: Et politisk portrett*. Oslo: Unipub.

Utdanningsdirektoratet.(2012). *Læreplan i norsk*. Lokalisert på http://www.udir.no/kl06/NOR1-04/Kompetansemaal/?tbn=Etter_Vg1_studieforberedende_og_Vg2_yrkesfaglige_utdanning_sprogram%2bEtter_Vg1_studieforberedende_og_Vg2_yrkesfaglige_utdanningsprogram

Åmås, K. O. (2015, 1. mars). Ti norske tabutemaer. *Aftenposten*, s. 2-3.

Åmås, K. O. (2015, 11. mars). Tabuene tett på deg. *Aftenposten*, s. 2.

Norsk sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg en tverrestetisk analyse av romanen *Happy Sally* (2004) av Sara Stridsberg, og fire fotografier av Marie Høeg, tatt mellom 1895 og 1903. Det sentrale i oppgaven er hvordan kroppen fremstilles, og å se på om den kan fortelle noe om det å være et menneske, om det å være en del av et fellesskap, og å se hvordan samfunnsstrukturene påvirker oss. I analysen brukes teori fra litteratur- og kulturfeltet, da det særlig innenfor kulturfeltet finnes tanker om at kroppen er meningsbærende, at den er bærer av en kultur, en kultur som den igjen gir uttrykk for, bevisst eller ubevisst. Kroppen må ses i et kulturhistorisk perspektiv fordi det er minst like viktig som det biologiske perspektivet. Spesielt viktig er forholdet mellom kropp og språk: Hva vi uttrykker gjennom kroppen, med det verbale og det ikke-verbale språket, gjennom utseende, og om metaforer og symboler i tilknytning til kroppen.

Det som er felles for personene i romanen og fotografiene, er at kroppen er et viktig instrument for å synliggjøre hvem man er, hvem man vil være og hvordan man fungerer eller ikke fungerer sammen med andre. I romanen og fotografiene spiller relasjonen mellom kropp og rom en sentral rolle. Det ligger en spenning mellom samfunnets forventninger og enkeltindividets lengsel etter å forstå seg selv, og for å forstå seg selv som individ må man også forstå seg selv som en del av en gruppe, et lokalmiljø og en kultur. Personene i tekstene er alle på søken etter en identitet, og veien dit går gjennom kroppen. De vil sprengre grenser for hva kropp og kjønn er, hva det kan brukes til og oppfattes som. Personene utfordrer rådende normer i samfunnet – samfunnsstrukturene.

Engelsk sammendrag (abstract)

This master thesis presents an intermedial analysis of the novel *Happy Sally* (2004) by Sara Stridsberg, and four photographs by Marie Høeg from 1895-1903. The main issue in this task, is to show how the body is presented. The body in both the novel and the photographs can tell us something about what it can be like to be a human being, to be part of a society, and also how the structures in the society affects us. Both theory from literature and cultural studies are being used in this analysis. Especially in cultural studies, we can find thoughts about how our bodies can hold meanings; that the body represents a culture which is expressed through our language, clothes, behavior etc.

The body can be seen in a cultural-historic and in a biological perspective. The relation between the body and our language is very important. We express who we are through our body with both verbal- and non-verbal language, through our looks and with the metaphors we use when we talk about our bodies.

The main characters in both the novel and in the photographs, have that in common, that they use their bodies as an instrument for showing who they are, who they want to be and how they function together with others. They are all in search of an identity, and that search is shown in their body. They all want to break some limits for how the body and the sex can be looked at and used as. They all challenge the standards in the society.